رائية ابن أبي ربيعة في حبيبته "نُعْمٍ"

نقد وتحليل

الدكتور
عودة الله منيع القيسيّ

دار البداية
ناشرون وموزعون


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رائية ابن أبي ربيعة في حبيبته

– نُعْمٍ –





رائية ابن أبي ربيعة في حبيبته

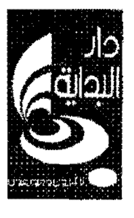
– نُعْمٍ –

نقد وتحليل

تأليف

الدكتور عودة الله منيع القيسي

١٤٢٧هـ – ٢٠٠٦ م



دار البداية ناشرون وموزعون

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (٢٠٠٦/٣/٦٨٨)

٨١١,٩

القيسي، عودة الله

رئية أبن أبي ربيعة في حبيبته: نقد وتحليل / عودة الله منيع القيسي

._عمان: دار البداية، ٢٠٠٦.

(   ) ص

ر.أ: (٢٠٠٦/٣/٦٨٨).

الواصفات:/النقد الأدبي/ التحليل الأدبي / الشعر العربي/

* تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية.

الطبعة الأولى

٢٠٠٦م - ١٤٢٧هـ

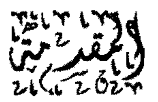


دار البداية ناشرون وموزعون

وسط البلد - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

هاتف: ٤٦٤٠٦٧٩ - تلفاكس ٤٦٤٠٥٩٧

ص- ب٥١٠٣٣٦ عمان - ١١١٥١ الأردن



وصلى الله على سيدنا محمد وعلى جميع الأنبياء والمرسلين.

أما بعد:

فقد نهجت نهجاً في تحليل قصيدة الشاعر عمر[1] ابن أبي ربيعة، وهي قصيدته القصصية في حبيبته - نُعْم - لم يسبقني إليه أحد. وهو يقوم على "التغلغل" في أحشاء النص، تعبيراً وقصاً بحيث بينت ما في هذه القصيدة من جودة فنية وقصصية، ومن مآخذ فنية وقصصية معتمداً في ذلك تدبر الألفاظ والمعاني والفن القصصي في القصيدة وهي تقع في خمسة وسبعين بيتاً.

إن النقاد الكبار للأدب العربي منذ طَرَفَةَ ابن العبد الذي انتقد وصف الجمل بسمة للناقة، وهي: الصيعرية، وذلك في قول المتلمس ابن عَلَس، واصفاً جمله بقوله:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره   بناجٍ عليه - الصَّيْعرية - مُكرَمِ

فقال طرفة: "استنوق الجمل". أي: وُصف بما توصف به "الناقة لا الجمل، نَعَمْ، منذ طرفة مروراً بمحمد ابن سلام الجمحي في كتابه (طبقات فحول الشعراء) وقدامة ابن جعفر في كتابه التنظيري الرديء، (نقد الشعر) وانتهاءً بحازم القرطاجني الأندلسي ثم ابن خلدون. كل هؤلاء النقاد لم ينهج أحد منهم نهجي هذا على تمامه.

---

(١) عمر بن أبي ربيعة: وضعنا الألف في أول كلمة (ابن) لأنه لا سبب منطقياً لحذفها. وهذا يؤدي إلى تسهيلها على المتعلم، لأنها تصبح ذات قاعدة واحدة بدل ثلاث قواعد.

وهذا في القديم من الجاهلية حتى نهاية القرن الثامن الهجري (الذي لم يأت بعده نقاد يُؤْبَهُ بهم). (وسنخصّ كلاً من النقاد الكبار بكلمة في التمهيد).
وفي العصر الحديث نبدأ بحسين المرصفي ثم طه حسين والعقاد حتى نصل إلى إحسان عباس. فلم ينهج أحد منهم نهجي هذا كذلك على تمامه.

وقد عالجت الأبيات والنص كله، مركزاً على شيئين:

الأول- الجوانب الإيجابية في اللفظ والمعنى والقص.

والثاني – الجوانب السلبية في اللفظ والمعنى والقص.

والجديد في منهجي شيئان:

الأول – الاستقصاء: فلم أترك بيتاً لم أعرض لما فيه من جودة أو رداءة في اللفظ أو المعنى أو فن القص.

والثاني- في حالة أن يكون في البيت مآخذ في اللفظ أو المعنى أو القص أُحاول أن أنظم بيتاً جديداً أو أن أغيّر في ألفاظ البيت حتى يستوي مع ما أراه من صحة للفظ أو المعنى أو القص.

وأنا لم أجد لا في القديم ولا في الحديث أحداً وقف وقفة تفصيلية تتناول فيها كل أبيات قصيدة وأبان ما في كل بيت من جودة أو رداءة. ففي القديم كانوا يقفون عند البيت أو البيتين من القصيدة يبينون كل ما فيهما من جودة أو رداءة ثم يحكمون –أحكاماً عامة غير معللة غالباً على القصيدة أو على الشاعر في كل شعره، وفي الحديث قد ينظر الناقد في الإطار العام للقصيدة وقد يحلل بعض فقراتها ولكنه لا يستقصي.

وقد تكون معظم أحكام القدامى والمحدثين صحيحة من ناحية ذوقية، ولكنها ينقصها كثير من التحليل والتعليل الذي يتعلم منه المتلقي السبب الذي جعل الناقد يحكم على هذه القصيدة أو تلك بهذا الحكم الواحد أو بهذه الاحكام المتعددة – يتعلم منه الشادن في النقد كيف يتمرس بتذوق الفن (وهو هنا الشعر) والحكم عليه وتعليل حكمه.

أما الأمر الثاني الذي قمت به وذكرته آنفاً فلم يحاوله ناقد قبلي قطٌّ. وهو الإتيان بالبديل.. شعراً، فإذا رأى ناقد – مثلاً- أن المتنبي الشاعر الكبير قال في مدح أحد الرجال:

.. تَلَذُّ له المروءة وهي – تؤذي-   ومَنْ يعشق يلذّ له الغرامُ[1]

قال الناقد: "إن كلمة –تؤذي- قلقة في موضعها، لأن المروءة لا تؤذي، وقد جاءت هذه الكلمة في مكانها المناسب في القرآن، قال تعالى: "إن ذلك كان –يؤذي- النبي" وذلك من قوله تعالى **"يأَيُّهَا الَّذينَ امَنُواْ لاَ تَدْخُلُواْ بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلاَّ أَن يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ إِنَاهُ وَلَـكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُواْ فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُواْ وَلاَ مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنكُمْ وَاللهُ لاَ يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ..."** [الأحزاب: ٥٣].

نعم، قال الناقد هذا الكلام ولكنه لم يحاول أن يجد كلمة أو عبارة تسد مسد الكلمة المعنية، كأن يقول: "وأفضل منها: "كل وقت" أي: تلذ له المروة كل وقت"، وهذا.. ما فعلت مثله في معظم ما استردأته من ألفاظ عمر النابية في مكانها أو من معانيه غير المستقيمة تبعاً للمقام، سواءٌ أكانت راجعة إلى فن القص أو إلى التساوق في المعاني في المجال الواحد.

---

(١) أبو الطيب المتنبي، أحمد ابن الحسين: الديوان - ١٠٣.

وأنا لا أزعم أن ما أتيت به من ألفاظ أو أبيات يساوي "نظمها" في فنيته نظم ابن أبي ربيعة، ولكنها كانت محاولة جادة لتقويم الألفاظ والمعاني عن طريق إيجاد البديل، ووضع يد المتلقي على الخلل وضعاً ملموساً.

وأقول هنا سبعة أشياء:

الأول: لقد بينت الدراسة أن هذه القصيدة (وهي من عيون شعر عمر) سهلة الألفاظ -غالباً- والتعابير. وهذا أمر طبيعي لأنها صورة عن حياة هذا الشاعر المترفة. ولكنها لا تقوم على "تكثيف" شعري حتى ليحس المتلقي أنها قريبة من الحديث اليومي في زمنه، بل وفي زماننا.

والثاني - أنها لا تخلو من وضع ألفاظ في غير مواضعها اللائقة بها، ستظهر لك خلال الدراسة.

والثالث - أنها لا تخلو أيضاً من قصور في التعبير عن المعنى، أحياناً.

والرابع - أن التشابيه والاستعارات والكنايات قليلة فيها.

والخامس - أنها لا تخلو من تضارب بين ما ورد في أبيات وما ورد في أبيات أخرى.

والسادس - أن الشاعر عبّر تعبيراً جيّداً عن نفسيّة المرأة وتصرفاتها، لا عمّا في نفس المرأة (وعقلها) من جمال وثقافة وحُسن حديث.

والسابع - أن الفنّ القصصي لم يبلغ عنده حالة "النضج" التي لم يبلغها كلُّ الشعر القصصي في الأدب العربيّ، سابقاً لأن ما يُطلب من "تكثيف" في الشعر يحول بين الشاعر وبين التعبير الدقيق عن الانحناءات والتفاصيل القصصيّة التي يناسبها النثر لما فيه من طواعيّة في يد القاصّ، لخلوّه من الوزن -الملازم- والقافية الموحّدة.

وأقول أيضاً: أرجو أن يكون هذا النهج الجديد مقبولاً عند النقاد، وأنْ يمارسه من يستطيع أنْ يصبر على التغلغل في أحشاء القصيدة (والعمل الأدبيّ عامّة) ومن يستطيع أنْ يزاول النظم البديل في حالة الشعر.

ولكن قد يسأل سائل: ما بالُ هذا الشيخ يعرض إلى غزل ابن أبي ربيعة فيحلل قصيدة منه ناقداً لها، مبيناً ما فيها من جمال وخلل؟

فأجيب بأنّ ذلك لا حُرْمة فيه لأربعة أسباب:

الأول: أنْ ليس أحد من الفقهاء المعتبرين قد حرم قراءة غزل هذا الشاعر أو دراسته. بل إن الفقهاء يعرفون أنه مروي عن عبد الله ابن عباس –رضي الله عنهما- أنه أنشد بيتاً من الشعر الفاحش في المسجد الحرام. فقيل له: أليس هذا من الرفث؟ فقال: إنما الرفث مع النساء، فاستحلّ إنشاده، وأنه استمع إلى قصيدة عمر هذه وهو في المسجد الحرام، وأجازها له.(١)

الثاني –أن الرسول- صلى الله عليه وسلم- قال: "روّحوا عن هذه القلوب، فإن القلوب إذا كلّت عميت".(٢) والانتقال من تدبّر إعجاز القرآن والتأليف فيه إلى قراءة شعر أمثال ابن ربيعة ونقده إنما هو ترويح عن القلوب بريء.

الثالث- أن معظم الذين كتبوا في العشق بين الرجال والنساء، وذكروا بعض ما وقع منهم إنما هم من الفقهاء، ويكفي أن أذكر أن ابن قيم الجوزية الفقيه الكبير قد كتب كتاباً عن (أخبار النساء) من حيث العشق ووفاء النساء وغدر النساء، والزنا والتحذير منه، وأوصاف النساء... الخ ولذلك تعليل. وهو أن العشاق يمارسون الغزل بالنساء وما وراء الغزل. ولكن الفقهاء والزهّاد يُسعدون أنفسم ويروّحون عنها بالحديث: -مجرد الحديث- عن العشق والغزل، يقصون قصصه ويوردون أخباره ووقائعه، العشاق لهم المتعة "الحسية" وهؤلاء الفقهاء لهم المتعة "الفكرية". أولئك عمليون وهؤلاء نظريون، يستبدلون القول بدل الممارسة والفعل.

وقبل الختام أقول: لقد كنت أقدم لبعض القضايا "بتوضيح" لكي يسهل فهمها. مثلاً.. عندما أردنا أن نتناول "التكثيف" في قصيدة عمر هذه.. وضحنا المقصود بالتكثيف بتحليل بيت للمتنبي. وعندما عرضنا للقص عند عمر قدمنا –للتوضيح- بالقصّ عند الحطيئة.

---

(١) أبو الفرج الأصفهاني، علي ابن الحسين: الأغاني – ٦/١.

(٢) النسائي، أحمد ابن شعيب: السنن -١٣٩/٢- تخريج الكستنائي.

أوردت هذه الملاحظة لكي أفرق بين "التوضيح" و"الاستطراد". فالتوضيح متصل بالموضوع المعالج، بل هو -من اسمه- يوضح المقصود بالقضية المعالجة، ويكون مقدماً ضرورية للقضية.

أما الاستطراد فهو انتقال من الموضوع إلى موضوع آخر لا صلة له به -كما كان يفعل الجاحظ- مثال ذلك أن تكون في تحليل المعاني عند عمر ثم.. فجاءة تعرض لقصة طريفة وقعت بين عمر وإحدى معشوقاته. والقصة ليس لها صلة بموضوع التحليل.

نبهت إلى هذا.. لأن أحد فاحصي كتابي "منابع الشعر ومكانة الشاعر" قال لي: الكتاب جيد على كثرة ما فيه من "استطراد"، فأبنت له أن ما كان في كتابي هذا.. ليس استطراداً، وإنما هو توضيح. وبينت له الفرق الكبير بين الاستطراد والتوضيح.

الرابع- وهو الأخير- أن الرسول الكريم لم ينكر على كعب ابن زهير بَدْء قصيدته بالغزل الحسي العفيف، بل وهبه بُردته الشريفة مكافأة له[1].

وختاماً..

فقد أثبتنا نص القصيدة في أخر البحث كاملة مشكولة، مشروحة فيها الألفاظ الصعبة لكي يعفينا ذلك من شكل الأبيات أو شرح الألفاظ الصعبة فيها من خلال إيرادها في البحث.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

المؤلف

د. عودة الله منيع القيسي

(١) كعب ابن زهير – الديوان: ٣-٢٥.



التمهيد

أشرنا في المقدمة أننا سنخصّ كل ناقد كبير بكلمة موجزة في هذا التمهيد، والنقاد الكبار -كما أرى- بالقياس إلى عصورهم هم: النابغة الذبياني (ت: ٢٠ ق.هـ)، في الجاهلية ومحمد ابن سلام الجمحي (ت-٢٣٢) في القرن الثالث، وعَمْرُ ابن بحر الجاحظ (ت-٢٥٥)(١) في القرن الثالث نفسه. وابن طباطبا (ت-٣٢٢) في القرن الرابع. والباقلاني: محمد ابن الطيب (ت-٣٣٨) في القرن الرابع والآمدي: الحسن ابن بشر (ت-٣٧٠) في القرن الرابع، والقاضي عبد العزيز ابن علي الجرجاني (ت-٣٩٢) في القرن الرابع، وابن رشيق: الحسن ابن رشيق القيرواني (ت-٤٦٣) في القرن الخامس، والإمام عبد القاهر ابن محمد الجرجاني (ت-٤٧١) في القرن الخامس، وأخيراً.. حازم ابن محمد ابن حسن القرطاجني (ت-٦٨٤) في القرن السابع.

---

(١) أطرأنا تغييرين على عبارة (عَمْرِ ابنِ بحر). الأول – هو حذف (الواو) من (عَمْر لأن علة إيراد (الواو) قد زالت. إذْ كان العرب يجعلون الواو في آخرها لكي يفرقوا بين (عُمَرَ) الممنوعة من الصرف، و (عَمْر) المصروفة. ذلك .. قبل اختراع الحركات، أمّا وقد أصبحت الحركات قادرة على التفريق بينهما.. فلا حاجة إلى الواو ويكفي للتفريق بينهما أن نضع ضمة على العين في (عُمَرَ) وفتحة على العين في (عَمْرٍ)، وبذلك.. نُخْلُص من خطأ تعاقبت عليه العصور، ونريح أجيالنا من تذكر قاعدة لم تعد منطقيّة. والثاني-إدراج الألف في أو (ابن) وإن وقعت بين علمين. لأن حذف هذه الألف منها – كإبقاء الواو في عَمْرٍ- لا منطق سديداً وراءه، فالصوت لا يختلف بين حالة حذفها وحالة عدم حذفها، ولأنها لا تختلف عن ألف (القمر) خلال درج الكلام، فهي لا تصوت ولكنها.. تكتب. فلِمَ نحذف ألف (ابن) إذا وقعت بين علمين؟

ونريد من هذا.. أن نبين أن هؤلاء النقاد – ما خلا اثنين هما: الحسن ابن بشر الآمدي، والإمام عبد القاهر الجرجاني- كانوا يقفون عند البيت أو البيتين فيحكمون أحكاماً صائبة- غالباً- لأن الأحكام تعتمد على الذوق، وهؤلاء كلهم أصحاب ذوق رفيع مثقف متمرس. ولكن تحليلاتهم وتعليلاتهم كانت محدودة جداً. أو كانوا يحكمون أحكاماً عامة دون تعليل. لأن العقل – التحليلي- لم ينمُ بما فيه الكفاية في أزمانهم. أما بعد أزمانهم فقد انكفأت الحضارة الإسلامية، فلم يعد أحد قادراً على أن يجاري – بَلْهَ أن يفوق- الآمدي أو الإمام الجرجاني- منهجاً وتحليلاً.

فالنابغة الذبياني كان يُنصب له خيمة من أَدَمٍ (جلد) ثم يستمع إلى الشعراء ويحكم بينهم. ومن أحكامه أنه لم يرضَ عن بيت حسان ابن ثابت – رضي الله عنه، وهو:

.. لنا الجفناتُ الغرُّ يلمعنَ بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دماً

فقال له: أنت شاعر، ولكن أقللت جفانك وأسيافك"[1].

وأنا أرى أن بيت الشاعر من الشعر الرفيع الصادق، لأن الشاعر هنا لم يبحث عن "المثال" النظري الذي بحث عنه النابغة، وإنما كان همه التعبير عن الواقع، فلهم جفنات وليس جفانٌ التي تدل على الكثرة في النظر المطلق.

وأنا مع ذلك لا أستبعد أن (جفنات) تدل على الكثرة. هذا.. لأن (الجفان) تدل على الكثرة في الغالب و(جفنات) تدل على الغالب على القلة التي يرد عليها استثناء، ودليل ذلك أن الله تعالى قال: "**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ**" [ق: ١٠] ولم يقل: بواسق،

(١) عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢٩.

لأن (باسقاتٍ) هنا تعني الكثرة من باب التوسع. أما النظر إلى قوله تعالى: "وَجِفَانٍ كَـالْجَوَابِ" من قوله تعالى: "يَعْمَلُـونَ لَهُ مَا يَشَاءُ مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُـدُورٍ رَّاسِـيَاتٍ" [سبأ: ١٣] فجاءت (جفانٍ) على الأصل وللتناسب مع التشبيه (كالجوابي)، وجاءت (راسيات) للدلالة على الكثرة كذلك، فلم يقل تعالى: (وقدورٍ رواسٍ)، ومثلها (أسياف) فقد تعني الكثرة كذلك. وهذا يجعلنا نقول: إن جموع الكثرة تدل على الكثرة على الغالب، وجموع القلة تدل على القلة على الغالب، فللسياق دَخْلٌ في تحديد الكثرة والقلة.

أما **محمد ابن سلاّم الجمحي** فقد عمم في كتابه (طبقات فحول الشعراء) إذ استخدم مقاييس عامة ليس فيها تحليل وتفصيل، ومقاييسه هي: الكثرة والجودة والقدرة على التصرف في فنون الشعر، والمقياسان الأول والثالث يقومان على نظرة علمية إحصائية إلى حد كبير، فالكثرة أمر يمكن إحصاؤه، وتنوع فنون الشعر يمكن معرفته. ولكنهما مقياسان لا يحددان مكانة الشعر وفنيته. والذي يحدد ذلك هو "الجودة". ولكن ابن سلاّم كان يتذوق الشعر "فيحسّ" بجودته، ولكن دون أن يحلله ليكشف للمتلقي لماذا اعتبر هذا الشاعر في الطبقة الأولى، وذلك في الطبقة الرابعة –مثلاً– أو العاشرة؟ حكم قائم على التذوق الرصين دون تحليل أو تعليل يفيد منه المتلقي.

أما **الجاحظ** فكان متنوع وجوه النشاط الفكري، وكان النقد أحد اهتماماته، وميزته أنه كان يتذوق الشعر" قديمه وحديثه ويحكم عليه، دون تعليل غالباً، ولم يتقيد بأحكام اللغويين والنحاة على الشعر الذين كانت عنايتهم بالشعر الذي فيه الشاهد واللفظ الغريب، ومن ذلك نقده لهذين البيتين:

لا تحسبنَّ الموتَ موتَ البلى فإنما الموتُ سؤالُ الرجالْ
كلاهما موتٌ ولكن ذا أفظعُ من ذاك لذلِّ السؤالْ

يقول: "وأنا أزعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً، ولولا أن أدخل في الحكم بعض الفتك لزعمت أن ابنه لا يقول شعراً أبداً"[1].

وميزته الأخرى أنه تنبّه لأثر البيئة والعرق والغريزة في الشعر، وهذا يعني أن تتابع الموضوعات من أطلال وغزل ووصف للناقه أو للثور الوحشي "ليس عيباً عند البدوي، لأنه يعبر عن بيئته أو عن تجاربه في بيئته. والعرق (أيّ: القبيلة) والغريزة (أي: الموهبة) عاملان هامان في قول الشعر، ولذلك فهولا يوافق ابن سلام في طبقاته على أن الحروب عامل هام في توليد الشعر. ويرى أن بني حنيفة "مع كثرة عددهم وشدة بأسهم وكثرة وقائعهم وحسد العرب لهم على دارهم... لم نَرَ قبيلة قط أقل شعراً منهم"[2].

وأنا أقول : قد يكون ذلك خاصاً ببني حنيفة، لأن الظروف وطبيعة الحياة لهما أثرهما الواضح في قول الشعر وفي نوعه وفي قوته أو ضعفه.

أما **ابن طباطبا محمد ابن أحمد**: فقد كان بعيداً عن الفهم للفرق العميق بين الشعر وبين النثر، يقول: "إن للشعر فصولاً كفصول الرسالة، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة بلا انفصال

---

(١) الجاحظ: عَمْر ابن بحر: الحيوان: ٣/ ١٣١.
(٢) المرجع السابق: ٤/ ٣٨٠.

للمعنى الثاني عما قبله"[1]. ويقول في موضع آخر "الشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول"[2]. فهو في النص الأول يعني أنه يجب وجود "حسن تخلص" بين كل غرض وآخر. وحسن التخلص يسيء غالباً إلى القصيدة، لأنه يقوم على تكلف عقلي غالباً للربط بين الموضوع السابق والموضوع اللاحق. والشعر يفيض من الوجدان وليس للعقل من دور فيه سوى إضاءة الطريق. والنثر نتاج العقل وليس للوجدان (أو العاطفة) من دور فيه سوى قوة "تحفيز" العقل. لأن العقل لا يفكر بلا حافز عاطفي. وقد يكون بعض النثر عاطفياً، ولكن لا يكون بعض الشعر عقلياً...

ولهذا.. فبعض الشعر الذي ينتجه العقل إنما هو نثر منظوم، وهو مثل شعر العلماء، وبعض النثر الفني الذي يفيضه الوجدان إنما هو شعر جاء على صيغة النثر. إن أسوأ فهم للشعر أن يقرر الناقد أن الشعر "جيشان فكر" كما قال ابن طباطبا فهو بذلك يقضي على الفهم الصحيح وهو أن الشعر الرائع هو شعر الطبع، ويقضي على نظرية الغريزة في الشعر التي قال بها الجاحظ وهو على حق، والغريزة والطبع لفظان متقاربان في المعنى.

قدامة ابن جعفر: اعتمد قدامة على تقسيمات أفلاطون الذي يجعل الفضائل أربعاً هي: العقل والشجاعة والعدل والعفة: وهذه هي العناصر (الفضائل) التي يُمدح بها ويتغزل ويرثى ويهجى بها. فالغزل مدح للنساء، والرثاء مدح للميت والهجاء ضد المدح. وهذا فهم للشعر لا يقل رداءة عن فهم سلفه ابن

(١) ابن طباطبا- محمد ابن أحمد: عيار الشعر: ٦٠.

(٢) المرجع السابق: ٧٨.

طباطبا. فليست القضية أنك تحوّل المدح إلى غزل أو إلى رثاء، لأن هذا تدبير "عقلي"، والغزل ينبعث من الوجدان" من العاطفة والمشاعر والأحاسيس، ويتلون بلون هذه المشاعر والأحاسيس. ولا ريب أن لون مشاعر الغزل يختلف كثيراً عن لون مشاعر المديح. في المدح الشاعر لا يخلو -إذا كان صادقاً- من خضوع للمدوح ومن اعتزاز بذكر القيم العليا ووصف للممدوح بها، أو اعتزاز بالقيم العليا نفسها. أما في الغزل، فإن مشاعره تخرج من أعماقه، ملوّنة بالوجد والفرح والحب والتلهف، والرثاء شيء ثالث له مشاعره الخاصة به، والهجاء شيء رابع له مشاعره المختلفة عن مشاعر المدح والغزل والرثاء.

يضاف إلى ذلك أن التنظير كان غالباً على كتاب قدامة هذا، والتنظير لا يحتاج من الموهبة ما يحتاجه التطبيق في النقد، بعد كل تنظير، ولذلك فأنت ترى أن الفيلسوف -مثلاً- أنجح في التنظير منه في التطبيق. فمن النادر أن تجد فيلسوفاً إدارياً ناجحاً، أو حاكماً قديراً. وإن كان منظراً عظيماً. وأن الناقد الأدبي أنجح في التطبيق منه في التنظير إلى حد ما.

القاضي الجرجاني: لم يأتِ القاضي الجرجاني بجديد، لأن همه كان منصباً على تبرير سقطات المتنبي.. لا عن طريق تحليلها وتزيينها وأنها ليست شعراً على الحقيقة، وإنما هي كلام موزون مقفى له معنى ليس أكثر.. وأن شعر العلماء والمتكلفين للشعر الذين لا يكتبون شعراً جيداً وإنما شعراً رديئاً، أي: يقوم على حالة تجمع بين الشعر النثر، حظ العقل فيها كحظ الوجدان، ومن هؤلاء في القديم أبو الأسود الدؤلي.. اللغوي المشهور في القرن الأول الهجري، والإمام محمد ابن إدريس الشافعي في القرن الثالث الهجري، وهو إمام في الفقه

وإمام في اللغة، ومن هؤلاء في الحديث المفكر العملاق عباس محمود العقاد الذي توفي في القرن الماضي، سنة ١٩٦٠م، لقد كتب ثمانية دواوين شعر.. لا تخرج منها ديواناً واحداً يمكن أن يطلق عليه اسم الشعر، لأن حظ العقل والتحليل فيه كان أكثر من حظ العاطفة أو الوجدان.

لا عن طريق تحليلها وإنما عن طريق إيراد عدد كثير من الأبيات الجيدات مقابل عدد قليل من السقطات، وقد احتج لذلك بما ورد من عيوب في اللفظ والمعنى عند كبار الشعراء الذين سبقوا المتنبي: فكيف بصغار الشعراء؟

ويرى أستاذنا إحسان عباس أن الجرجاني نجح من حيث أخفق الآمدي يقول: "وبيان ذلك أننا حيث وجدنا النزاع النقدي قائماً حول أديب واحد، أو دائراً في نطاق المفاضلة بين أديبين فقد طالعنا دائماً العجز عن التوسط بسبب الميل المتأصل في طبيعة الذوق. وقد حاول الآمدي أن يكون منصفاً في الحكومة بين البحتري وأبي تمام فعجز عن ذلك رغماً عنه. فما كان الآمدي إلا معلماً للجرجاني (القاضي) فنجح الآمدي نظرياً فقط بينما نجح تلميذه في منهجه نظرياً وعملياً"[1].

وأقول: إن المفارقة كبيرة بين الآمدي والجرجاني، وهي -عندي- لصالح الآمدي، لأن الآمدي كان يفاضل بين شاعرين مختلفين في المذهب فلا بد من أن يميل ذوقه إلى أحدهما، ولكن المهم أن يدعم موازنته بالتعليل والتدليل، وقد فعل ذلك كثيراً، فإذا لم نقبل هذا أغلقنا باب النقد. فلا بد للناقد من أن يأخذ بما يُرضي ذوقه. كل ما في الامر أنه مطالب بالتدليل والتعليل أما الجرجاني فما كان أمامه طريق ثانية ما دام معجباً بالمتنبي مُعظّماً لشعره، وهو كان واعياً لما

---

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ٣١٦.

يفعل، ولذلك سمى كتابه (الوساطة). والوسيط العاقل لا بد له من أن يطلب أن يتنازل عن شيء مما يدعيه كل من الخصمين لصالح خصمه الآخر، وأن يتمسك بالكثير مما يدعيه كل من الخصمين، وبذلك تصح الوساطة وتصلح الحكومة، وهذا ما فعله الجرجاني.

إن المقارنة بين الناقدين لا تنعقد، ويكفي الآمدي أنه طبّق المقاييس النقدية التي سبقته تطبيقاً ناجحاً. ولا يعيبه أنه مال مع ذوقه الذي لا أوافقه عليه، فأبو تمام صاحب الذوق الحضري.. مقدم –عندي– على البحتري صاحب الذوق البدوي وهذا... يرجع إلى ثقافة الناقد (والناقد صاحب موهبة لا ريب) فإذا كان صاحب ذوق حضاري وثقافة أدبية وفكرية واسعة... مال إلى الشاعر صاحب الذوق الحضاري النابع من ثقافته الادبية والفكرية والحضارية . وإذا كانت ثقافته راجحة في مجال الشعر البدوي.. الشعر العربي القديم.. مال إلى الشاعر صاحب الذوق البدوي الذي أكثر من قراءة الشعر القديم، فلم يثقف نفسه بثقافة الحاضرة. وأنا شخصياً كنت أفضل في مطلع حياتي الأدبية البحتري على أبي تمام، ولكن الآن وقد تجاوزت الستين وقرأت كثيراً في ثقافة العصر العباسي الأول وثقافة عصرنا هذا..أضحيت أفضل أبا تمام على البحتري تفضيلاً واضحاً.

الباقلاني: كان الباقلاني قد استوعب ما سبقه من نقد، وفي جهده النقدي اهتم ببيان (إعجاز) القرآن، وكان الرجل مستوعباً أن القرآن كتاب معجز بنظمه، وأنه لا يتفاوت نظمه، وأن نظمه يعلو على نظم البشر علوّ المعجز على غير المعجز وقاده هذا إلى عرض قصيدتين إحداهما هي معلقة امرئ القيس والأخرى هي قصيدة للبحتري، وإلى تبيان "التفاوت" بين أبيات وأبيات أخرى، في حين أن القرآن لا يتفاوت نظمه.

ومع أن إحسان عباس يرى أن النتيجة محسومة سلفاً في نقد الباقلاني لأنه ينطلق من فكرة مسبقة حول تفاوت قول البشر حتى في القصيدة الواحدة[1]. بَيْد أني أرى أن الباقلاني في هذه النقطة كان على حق، ولا مُشَاحة في أن يقوم بما قام به. لأنه لو قال هذه الحقيقة وصمت.. لوجدت من يخالفه، بل لما كان كلامه، قائداً إلى "تدليل" ثم إلى "تعليم" وليس كل الناس علماء لا يحتاجون إلى تعليم، وليس كل الناس قابلين الآراء بلا تعليل ولا تدليل.

يضاف إلى هذا أن الباحث عادة يتوصل إلى فكرة البحث، وربما إلى كثير من نتائجه خلال مرحلة البحث وقبل أن يخطّ كلمة واحدة، وإن التفاوت بين باحث وآخر هو في توضيح أفكاره وفي التعليل لها والتدليل عليها، لتصبح أفكاراً صالحة لأن "تُعلَّم" وأن "تُعَلَّم"، وليت الباقلاني حلل وعلل غير القصيدتين، فمشكلته أنه لم يستطع أن يستفيد كثيراً من طريقة سلفه الآمدي... عندما تجاوز (أي: الباقلاني) النظر في الشعر إلى النظر في القرآن. لم يستطع أن يحلل إعجابه وانبهاره بالقرآن إلى قضايا أو نظراتٍ معلل لها ومدلل عليها. ولهذا.. كان يلف ويدور حول أحكام عامة. ليس أكثر. انظر إليه ماذا يقول عن الآيات من (٣٧-٣٩) من سورة ياسين: "ثم تأمل قوله تعالى.. تجد كلّ لفظة وترى كل كلمة تستقل بالاشتمال على نهاية البديع، وتتألف من البلاغات.. فكيف لا تفوت حد المعهود، ولا تجوز شأو المألوف؟ وكيف لا تحوز قصب السبق، ولا تتعالى على كلام الخلق؟"[2].

---

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٥٠.

(٢) الباقلفاني: محمد ابن الطيب: إعجاز القرآن -٥٦/٢٠.

ماذا يعني هذا الكلام؟ شيئاً واحداً يعنيه وهو أن القرآن معجز، ولكن ماذا تفيد من هذا الكلام وماذا تتعلم؟ لا شيء طبعاً، لأن كل المسلمين يعلمون ويؤمنون أن القرآن معجز.

ابن رشيق: ميزة ابن رشيق القيرواني الكبرى أنه استوعب آراء السابقين عليه وحاول أن ينقل عنهم نقدهم ثم يضيف إليه تطبيقات على بيت أو بضعة أبيات في كل مرة ولكنه لم يتجاوز نظرات السابقين، وميزته الثانية جرأته على إصدار الأحكام ولكن مع تعليل محدود. وميزته الثالثة تعبيره عن تجاربه في شعره يقول عن تجربة من التجارب: "والصواب أن لا يضع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته، غير أ ني لا أجد ذلك في طبعي ولا أقدر عليه، بل أصنع القسيم الأول على ما أريده ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي T أقدر عليه، بل أصنع القسم الأول على ما أريدخأقدر عليه، بل أ بعد ذلك، فأبتي عليه القسيم الثاني، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية"[1].

وهذا لا شك فهم للشعر باعتباره "صناعة" محضة لا باعتباره "طبعاً" لا يخلو من صنعة. وأردأ الشعر ما كان صناعة محضة وإلا، فهل يعتقد عاقل أن امرأ القيس أو طَرَفَة أو زهيراً أو جريراً أو الفرزدق أو أبا تمام أو البحتري أو المتنبي إلى غيرهم من الشعراء الكبار كان يعتبر الشعر لعباً وصنعة؛ يضع للبيت القسيم الأول ثم يبحث عن القافية عند صناعة القسيم الثاني كا كان يفعل ابن رشيق، أو يضع القافية أولاً ثم يبحث لها عن قسيم ثم يبحث للقسيم الثاني عن قسيم أول كما يفعل غيره من الشعراء في زمنه؟ إن التجربة الشعرية أعمق من

---

(١) ابن رشيق: الحسن ابن رشيق القيرواني- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ١/ ١٣٩.

ذلك بكثير، فليست التجربة العشرية ألعاباً عقلية وإنما هي حالة يُفيضها الوجدان لفظاً وعبارات وصوراً وقافية ووزناً "دَفْعة" واحدة، وما على العقل إلا أن يضعها في مجال الضوء أي في مجال القول المفهوم، إن الشعر الذي كان يتدفق على ألسنة الشعراء من الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري.. أصبح صنعة وألعاباً عقلية بعد نهاية القرن الخامس الهجري حتىمنتصف القرن الرابعَ عَشَرَ الهجري، عندما بزغ نجم محمود سامي البازودي ثم تلاه حافظ إبراهيم وأحمد شوقي ومعروف الرُصافي، إذ أصبح شعراً يحذو حذو الشعراء القدامى الكبار من حيث التعبير المتدفق عن الحالة الشعرية التي منبعها الوجدان –تدفقاً– قلما يطرئ عليه الشاعر تغييراً، بعد أن يفرغ من القصيدة، وأنت تستطيع أن تدرك ذلك من قصيدة أحمد شوقي في انتصارات مصطفى كمال، التي مطلعها: "الله أكبر، كم في الفتح من عجب" (أنظر مسودّتها بخط الشاعر على الصفحة: ٢٧) فهي قصيدة مكونة من ثمانيةَ عَشَرَ بيتاً، ومن حوالي مئة وثمانين كلمة، ولم يغير الشاعر فيها إلا تسع كلمات. فقال في البيت الرابع منها:

.. وازّيّنت أمهات الشرق وابتدرت   مواكبُ الفتح في الموشيّةِ القُشُبِ

فضرب على (وابتدرت)، ووضع مكانها (رافلة)، وضرب على (مواكب الفتح) وأحلّ محلها (مشي العرائس)، فأصبح البيت:

.. وأزينت أمهات الشرق رافلةً   مشيَ العرائس في الموشية القشبِ

وقال في البيت السادس:

.. من كل نائية ترمي بمكتحل   إلى مكانك أو تومي بمختضب

فضرب على (نائية) وكتب (قاصية) ثم ضرب عليها وكتب (مجلوّةٍ) ثم ضرب عليها واستقر على (مفتونةٍ)، فأصبح البيت:

.. مــن كــلِّ مفــتونة تــرمي إلى مكانك أو تومي بمختضبِ

ولم يضرب على كلام بعد ذلك إلا في البيت الثالثَ عَشَرَ، فكان البيت:

.. حيال همتك الكبرى وما فعلت تصــاغرت همــم الأقــوال

فضرب على (الأقوال)، وأحلّ محلها (الأشياء)، فأصبح البيت:

..حيال همتك الكبرى وما فعلت تصاغرت همم الأشياء والخطبِ

ثم أورد البيت الخامسَ عَشَرَ هكذا:

.. أخرجت من رمق الإسلام... شعباً وراء العوالي غير منشعبِ

فضرب على (من رمق الإسلام) وجعلها (للناس من) وكتب كلمتين غير واضحتين) ثم ضرب عليها فكتب (للناس من فوضى ومن عدم) فأصبح البيت:

..أخرجت للناس من فوضى ومن عدم شعباً وراء العوالي غير منشعبِ

ولم يضرب على أي كلمة أو عبارة في غير هذه الأبيات الأربعة.

وهذا .. يعني أن الشاعر الكبير تنثال عليه المعاني والكلمات في عباراتها والوزن انثيالاً فلا يجد مشقة في ذلك، ولا يُجَزِّئ قصيدته إلى معانٍ ثم ألفاظ ثم وزن، وبعبارة خرى: يفيض الوجدان كل ذلك إفاضة إلى العقل، وما على العقل إلا أن يوقد شمعة تنير الطريق.

ثم..أنا أعتقد أن الشاعر الكبير كشوقي لا يضرب -غالباً- على الكلمة التي ينفيها من البيت لحظة صياغة البيت، وإنما يفعل ذلك عندما يعود إلى قراءة القصيدة بوعي كامل بعد أن تنقضي الحالة الشعرية، هذا ما أرجحه فيما فعله شوقي في البيت الرابع ثم السادس ثم الثالث عشر. أما البيت الخامس عشر.. فواضح أن شوقياً ضرب على الكلمات التي لم ترضه لحظة صياغة البيت. يدل على ذلك (الفراغ) الواسع الذي كان بين هذا البيت والبيت الذي يليه، فلو كان الضرب على العبارات بعد الفروغ من إنشاء القصيدة لما كان من فراغ بين البيتين يتسع لبيتين آخرين.

وسبب اعتقادي هذا.. هو أن الشاعر الكبير يكون في نصف وعيه ساعة إنشاء القصيدة، لأن المنبع الأساسي للشعر إنما هو الوجدان، والوجدان يُضعف من وعي العقل، وضعف وعي العقل في الحالة الشعرية إنما هو لصالح الشعر، لأن الشعر الذي يسيطر عليه العقل إنما هو شعر رديء كما هو شعر الفلاسفة والمفكرين والعلماء، شعر فيه فكرة ومعنى ولكنه يخلو أو -على الأقل- يضعف فيه التأثير الذي نجده في الشعر العظيم، لأنه يقوم على صياغة يطرحها العقل، لا على صياغة يُفيضها إلى العقل الوجدان.

ثم ..إذا نظرنا في الكلمات والتعابير التي غيّرها الشاعر نستطيع أن نقول فيها ما يلي:

في البيت الرابع غيّرَ عبارة (وابتدرت مواكب الفتح) ووضع مكانها (رافلة مشي العرائس)، في هذا التغيير أراد الشاعر أن يمُدّ (تَزَيُّن أمهات الشرق) على البيت كله. بيد أني أرى أن الشاعر أضعف بهذا التغيير البيت فلم تعد هذه

الصورة المسترسلة للنساء تنسجم مع قول الشاعر (الله أكبرُكم في الفتح من عجب)، ولا مع الأبيات الثلاثة التي سبقته التي تتحدث عن أمور عظام. بل ولا مع البيت الذي يليه وهو:

.. أتى العراقَ بشيرُ الهندِ واختلفتْ   نجائب البرق من نجدٍ إلى حلبِ

الذي لا يزال في مجال الحرب وبشائر النصر بها، فعبارة (وابتدرت مواكب الفتح) أقوى وأكثر التحاماً بجوّ القصيدة العام، وهذا يعني أن الذي تفيضه الموهبة (المتجذرة في الوجدان) أجودُ –غالباً– مما يُمْتحُ من العقل، لأن العقل منبع النثر الذي يعبر عن الفكر.. غالباً، وليس منبع الشعر.

يضاف إلى هذا أن (الموشية القشب) إنما هو تعبير يناسب عبارة (وابتدرت مواكب الفتح) لا عبارة (رافلة مشي العرائس) لمكان الشين الخشنة في (الموشية)، والقاف والشين الخشنتين في (القشب)، هذه التي تناسب الشدّة والقوة والخشونة التي يعبر عنها الحرب الذي يقود إلى الفتح، ولا يناسب النعومة التي يمثلها مشي العرائس، هذا.. من ناحية.

ومن ناحية أخرى فإن هذه العبارة (الموشيةِ القشبِ) عبارة مسكوكة من القديم، فقد وردت في بيت شعر لذي الرُّمَّة، قال في شطره الثاني: "كأنها حللٌ موشيةٌ قُشُبُ"، ومعنى قول شوقي: "مشيَ العرائس في الموشية (القشب)" أي: (مشي العرائس في (الحلل) الموشية القشب)، فالموشيةِ القشب هما وصفان لمحذوف هو (الحلل).

ومن ناحية ثالثة فإن عبارة (مشي) مع العرائس... لا تتناسب تناسباً كافياً من كلمة (رافلةً)، لأن معنى (رافلةً) تجرّ ذيول ثيابها، قال الشاعر:

.. يَرْفُلْنَ في سَرَقِ الحريرِ وقَزِّهِ   يَسْحَبْنَ من هُدَّابِهِ أذيالا

وإذنْ-يناسبها: رُفول العرائس في أثوابها" (أي:... راقلة... مِثْلَ العرائس)، وليس (مشيَ العرائسِ).

أما في البيت السادس... فقد ارتضى أخيراً (مفتونةً) بَدَلَ (نائيةً وقاصيةً ومجلوةً). وأنا أرى أن (مجلوةً) أكثر تناسباً مع السياق من (مفتونةً) لأن المفتونة تحوِّلُ في وجدانها هزائم القائد إلى انتصارات، أما قال الشاعر: "وعينُ الرضا عن كل عيبٍ كليلةُ"؟ أما المجلوة وهي العروس فلا تخرج من خدرها إلا لأمر جلل.

أما في البيت الثالثَ عَشَرَ... فإن الكلمة التي اختارها الشاعر وهي (الأشياء) أدقّ من الكلمة التي جاء بها عفوُ الخاطر وهي (الأقوال)، لأن الأقوال (والخطب) من جنس واحد، فليست الخطب إلا أقوالاً. أما (الأشياء) فتعني كلّ شيء غير الكلام، فالكلام إذن والأفعال والأشياء الأخرى... كلُّها تصاغرت حيال همّة القائد.

أما البيت الخامسَ عَشَرَ.. فالشاعر لم يكمله في الدفقة الأولى، وإنما أكمله لدى مراجعة القصيدة كلها، ولا ريب أن عبارة (رمق الإسلام) ليست مناسبة، فالإسلام، كدين، دائماً مكتمل ناضج عظيم وليس في رمقه الأخير، وإن كان أهله قد يكونون في رمق همتهم في بعض الأوطان والأزمان، ولا تتجاوزها كثيراً العبارة التي اختارها وهي "للناس من فوضى ومن عدم" فكلمة (فوضى) صحيحة في موقعها، ولكن عبارة (ومن عدم) إنما جاءت لإتمام الوزن، فالعدم لا يُخرج منه شيئاً إلا الله تعالى، لأنه تعالى خلق الكون من عدم حقاً"، ولو أن الشاعر استعمل مكانها عبارة (من ضَعَةٍ) لكان المعنى والوزن يستقيمان.

وأفضل من ذلك لو قال: "ألفت بين قلوب الناس فانتظمت" شطرة أولى تليها الشطرة الثانية التي أنشأها الشاعر.

اللهُ أكبرُ كم في الفتح من عجبِ … يا خالد الترك جدد خالد العربِ
لما أتيت ببدرٍ في مطالعها … تَلَفّت البيت في الأستار والحجبِ
ودست الدار أغلى طيبها وأنت … باب الرسول فمسّت أكرم العَتَبِ[1]
وازيّنت أمهات الشرق .... رافلةً … مشي العرائس في الموشية القشبِ
أتى العراقَ بشيرُ الهند واختلفتْ … نجائبُ البرق من نجدٍ إلى حلبِ
من كل مفتونةٍ ترمي بمكتحل … إلى مكانك أو ترمي بمختضِبِ
تقول لولا فتى الفتيان حلّ بنا … كالهودِ يوم هَوانٍ كان عن كثبِ
فهل علمْنَ وعلم القوم ينبئُهم … أن الكتائب قبل الصمت والكتبِ
ما كان في قلم أو منبر خلف … من همة السّمْر أو من همة القضبِ
لم يبتَنِ الملكَ مثلُ الخيل واجفةً … ولم يثبته مثلُ الجحفل اللجبِ
والحق في أجم الفولاذ ممتحناً … أعزّ ليث عرين ضم في القصبِ
ماذا أقول وما عندي لراوية … بمصر ظمآن أو بالشام مرتقبِ
حيال همتك الكبرى وما فعلت … تصاغرت همم الأشياء والخطبِ
من فل جيش ومن أنقاض مملكةٍ … ومن بقية مال جئت بالعجبِ
أخرجت للناس من فوضى ومن عَدَمِ … شعباً وراء العوالي غير منشعبِ
هذي المناقب أجنادين تعرفها … والقادسية ذات المجد والحسبِ
وذا قتالُ الحواريين في زمنٍ … فيه القتال بلا شرع ولا أدبِ
إن النتائج تيجان الرجال فخذ … ما شئت من حلية التاريخ فانتصبِ

---

(١) أي: الأعتاب والعتب.. جمع عتبة.

حازم القرطاجني: ما كان لهذا الناقد الذي جاء في القرن السابع وفي الأندلس عندما أخذت الحضارة العربية الإسلامية تتكمش على نفسها وتتقوقع -أن يأتي بجديد، فكانت خاصيّته الأولى أنه دار في حَلْقة النقد الأدبي التي سبقته. وخاصيته الثانية أنه كان تنظيرياً كقدامة ابن جعفر إلى حد ما، فلم يأخذ بالتطبيق إلا نادراً، خلافاً لابن رشيق في كتابه (العمدة). وخاصيته الثالثة أنه فهم عملية "الإنشاء الشعري" فهماً مغلوطاً لا يختلف عن فهم ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر)، لأنه يرى أن القصيدة الجيدة هي التي تتسلسل فيها المعاني والموضوعات في فصول مرتبة وهذه طريقة النثر كما قلنا عند الكلمة التي قدمناها عن ابن طباطبا. أما الشعر فله تسلسله الخاص، لا حَسَبَ المنطق العقلي الخارجي بل حَسَبَ المنطق الوجداني الداخلي، وهو ما يسمى في العصر الحاضر (المنطق العضوي) أو التسلسل العضوي الداخلي، أو الوحدة العضوية، ويبقى لهذا الناقد ميزة هي إدراك أن الشعر حركة نفسٍ لا إدراك عقلٍ وذهنٍ، وهذا صحيح، فالعقل منير للطريق ليس أكثر، والنفس (أو الوجدان) هي التي تفيض الشعر إلى العقل، ولكن هذا لا يستوي مع قوله بأن الشعر يقوم على فصول كفصول الرسالة، لأن فصول الرسالة هي عمل عقلي بالدرجة الأولى، أي: هذا "لون من التناقص أو عدم وضوح في نظرته للشعر، الصورة غائمة في ذهنه وليست واضحة وضوحاً تاماً".

الحسن ابن بشر الآمدي والإمام عبد القاهر الجرجاني:

أخّرنا الحديث عن هذين الناقدين لأنهما يفوقان كل النقاد الذين تحدثنا عنهم سابقاً، ويفوقان من كانوا دون هؤلاء طبعاً، لأن كلاً منهما قد اهتم "بالتعليل" لمعظم الأحكام التي أوردها. **فالآمدي** يقول مثلاً نقداً لبيت أبي تمام التالي في الطلَل:

"طَلَلَ الجميع لقد عَفَوْتَ حميدا   وكفى على رُزئي بذاك شهيدا

يقول: "أراد وكفى برزئي شاهداً على أنك مضيت حميداً"[1].

فأنت ترى أن هذا الناقد يحكم ويعلل، سواء كان التعليل دقيقاً أم غير دقيق وهو هنا تعليل دقيق. ومَثَلُ التعليل غير الدقيق قوله في بيت آخر لأبي تمام هو:

.. شهدتُ لقد أقوت مغانيكم   ومَحّت كما محت وشائعُ من بُرْدِ

يقول: وهذا بيت رديء مَعيب؛ لأن الوشيعة والوشائع هو الغزل الملفوف من اللُّحمة التي يُدخلها الناسج بين السّدى والبرد الذي قد تمت نساجته ليس فيه شيء يسمى وشيعة ولا وشائع. وقد ذكرت هذا في أغاليطه"[2].

وهذا تعليل لتغليطه للبيت. بَيْدَ أني أرى أن أبا تمام لم يغلطْ، لأنه استعمل "الوشائع" –باعتبار ما كان– فقد كان نسجُ البرد قبل أن يُنسج وشائع ويمكن أن يَسْتَشْهد على هذا بقوله تعالى: "**وَآتُواْ الْيَتَامَى أَمْوَالَهُمْ**" [النساء: ٢] فهم لن يُؤتَوْها

(١) الآمدي: الحسن ابن بشر: الموازنة بين الطائيين: ٣٩٨.

(٢) المرجع السابق: ٣٩٩.

وهم في مرحلة اليتم، أيْ: قبل بلوغ النكاح، وإنما يُؤتونها بعد تجاوز مرحلة اليتم، وإذن -فآتوا اليتامى أيْ: من كانوا يتامى، أيْ: باعتبار ما كان كما يقال في البلاغة، فالوشائع -إذن- التي كانت وشائع.

ولكنني لم أرتحْ لقول الشاعر: (شهيداً) في البيت الأول ولا لقوله: (شهدت) في البيت الثاني. فلمَ الشهادة؟ أترى أن الناس يكذبونك لكي (تشهد)؟ وهل المحب الصادق التجربة ينتظر موافقة الناس له على ما يقول لكي يشفع قوله بالشهادة؟ الحق أن الشاعر المنغمس في التعبير عن تجربته الصادقة لا يهمه رضا الناس أو إنكارهم بالدرجة الأولى ولا بالدرجة العاشرة، وإنما يهمه بالدرجة الأولى أن يعبر عما يهزّ وجدانه، إن الشاعر الصادق التجربة الذي يعبر عن تجربته -حُبّاً كانت أو غير حب- وهو بنصفِ وعيه العقلي يُغيِّب الناس ونظرتهم له أو يكاد يغيبهم من عقله مما لا يجعله ينتبه إلى وجوب أن يقدم شهادة على ما يقول. ولكن يكون بكامل انفعاله النفسي الوجداني، ولذلك "فقول إحسان عباس بأن الآمدي أوصل النقد إلى منطقة "اللاتعليل"[1]. قول غير دقيق. فهو إذا قال بأن بعض الجودة في الشعر تَقْصُرُ عن توضيحه العبارة، (وهذا يشبه الصحيح، لأن ناقد الجمال لا يجد العبارة الكافية للتعبير عن بعض ما يحسّ به) -فإنه لم يغلق الباب أمام التعليل، بل مفهومه أن التعليل مطلوب وهو الأصل، ودليله تطبيقه له في كتابه هذا، ولكن قد لا يجد الناقد العبارة الموضحة للجودة أو الرداءة، أحياناً. فهذا هو القليل والاستثناء، ومثله ما قاله الآمدي في بيت أبي تمام الآتي:

---

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٣٢٨.

"أجل أيها الرَّبْعُ الذي بانَ آهِلُهْ لقد أدركت فيكَ النوى ما تُحاوِلُهْ

قال: "وهذا أيضاً ابتداء جيد"، وأقول: لكنه لم يعلل للجودة فيه.

والفرق بيني وبين الآمدي، شيئان: الأول – أنه كان "يتبقل" أي: يختار بيتاً أو بيتين من القصيدة لينظر فيهما، وأنا نظرت في القصيدة موضوع الدراسة كلها، فلم أترك منها بيتاً لم أعرضْ له من ناحية إيجابية أو ناحية سلبية، والثاني- أنه كان يصحح ما يراه خطأ من الشاعر عن طريق النثر، وأنا كنت أصحح ما أراه خطأ في هذه القصيدة عن طريق الشعر. غالباً، أو قلْ: عن طريق نظمي للمعنى الذي أرى أن الكلام يستقيم عليه.

أما **الإمام عبد القاهر الجرجاني** فقد صبَّ همه على تحليل جيّد الشعر وعلى تحليل آيات كثيرات من القرآن المعجز، وتبيين الجمال فيها، وذلك في كتابه القيم (دلائل الإعجاز)، وقد عدّ عبد القاهر "النظم" هو الوسيلة إلى بلوغ معرفة المعجز الذي قام عليه القرآن، أو الجيد الذي يأتي في الشعر، والنظم هو طريقة ترتيب الكلمات على صورة مخصوصة تتساوق مع ترتيب المعنى في النفس ولهذا "فلا فصل حقيقاً بين الألفاظ والمعاني في الكلام المعجز أو الكلام الجيد. وميزة هذا الناقد أ نه كان كلما تناول بيت شعر أو آية أو بضع آيات يحلل ويدلل، ويبين جوانب الجمال فيها. وإليك تحليله وتعليله لبضع آيات ومقطوعة شعرية.

ومثل ذلك قوله تعالى: "إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ * خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ وَلَهُمْ عَذَابٌ عظِيمٌ" [سورة البقرة: ٦، ٧] قوله تعالى: (لاَ يُؤْمِنُونَ)، تأكيد لقوله (سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ

لَـمْ تُنْذِرْهُمْ)، وقولـه: (خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ)، تأكيد ثانٍ أبلغ من الأول، لأن من كان حاله إذا أنذر مثل حاله إذا لم يُنذر، كان في غاية الجهل، وكان مطبوعاً على قلبه لا محالة.

وكذلك قوله عز وجل: "وَمِـنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللهِ وَبِالْيَوْمِ الآخِرِ وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ * يُخَادِعُونَ اللهَ" [سورة البقرة: ٨، ٩] إنما قال "يُخَادِعُونَ" ولم يقل: "ويُخَادِعُونَ" لأن هذه المخادعة/ ليست شيئاً غير قولهم: "آمَنَّا"، من غير أن يكونوا مؤمنين، فهو إذن كلام أكد به كلام آخر هو في معناه، وليس شيئاً سواه".

وهكذا قوله عز وجل: "وَإِذَا لَقُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْاْ إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ" [سورة البقرة: ١٤] وذلك لأن معنى قوله: "إِنَّا مَعَكُمْ": إنا لم نؤمن بالنبي صلى الله عليه وسلم ولم نترك اليهودية.

وقولهم: "إنما نحن مستهزءون"، خبر بهذا المعنى بعينه، لأنه لا فرق بين أن يقولوا: "إنا لم نقل ما قلناه من أنا آمنا إلا استهزاء" وبين أن يقولوا: "إنا لم نخرج من دينكم وإنا/ معكم"، بل هما في حكم الشيء الواحد، فصار كأنهم قالوا: "إنا معكم لم نفارقكم" فكما لا يكون "إنا لم نفارقكم" شيئاً غير "إنا معكم"، كذلك لا يكون "إنما نحن مستهزءون" غيره، فاعرفه"[1].

ومثال ماهو من الجمل كذلك قوله تعالى: "الم * ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ" [سورة البقرة: ١، ٢]، قوله: "لاَ رَيْبَ فِيهِ"، بيان وتوكيد وتحقيق لقوله "ذلك الكتاب"، زيادة تثبيت له، وبمنزله أن تقول: "هو ذلك الكتاب، هو ذلك الكتاب"، فتعيده مرة ثانية لتثبته، وليس يثبت الخبر غير الخبر، ولا شيء يتميز به عنه فيحتاج إلى ضام يضمه إليه، وعاطف يعطفه عليه.

---

(١) الجرجاني: عبد القاهر ابن محمد: دلائل الإعجاز: ٢٢٧-٢٢٨.

١) وأقول، إضافة إلى ما قال الإمام الجرجاني، إن عبارة (ذلك الكتاب) بتعريف (الكتاب) تعني (ألـ) التعريف أنه الكتاب الذي لا يساويه كتاب آخر، وأن (ذلك) وهي اسم إشارة للبعيد، جاءت للتعظيم، فهو على قربه منا إلا أنه فوق كل الكتب، ولا يستطيع أحد أن يسبر غوره وأن يصل إلى كامل إعجازه، يدل على ذلك قول الرسول صلى الله عليه وسلم-عنه، من حديث طويل، "..لا يَخْلَقُ على الردّ، ولا تنقضي عجائبه" وعبارة (لا ريب فيه)، ليست بمثابة تكرار للعبارة الأولى، فـ.. (كأنها -كما يرى الجرجاني- بمنزلة أن تقول: "هو ذلك الكتاب، هو ذلك الكتاب" لأنها جاءت للتوضيح، وليس لمجرد التوكيد. يضاف إلى ذلك أن تقدير الضمير (هو) في عبارة (ذلك الكتاب) قد أضعفها فليس (ذلك الكتاب) خبراً لمحذوف تقديره (هو)، بل إن (ذلك) مبتدأ خبره هو جملة (لا ريب فيه)، و(الكتاب) إنما هي بدل من "ذلك" نعم أضعفها: لأن (لا ريب فيه) في التقدير: (هو ذلك الكتاب) يجعل (لا ريب فيه) كلاماً زائداً أو كالزائد، لأنه يؤتى به بعد تمام الجملة، خلافاً لموقعه الطبيعي في الكلام باعتباره خبراً لا يتم الكلام إلا به.

فهذه العبارة (لا ريب فيه) تعني أن كل كتاب غيره (فيه ريب) سواء أكان في العربية أم في غيرها من اللغات. وهذا.. هو الحق بعينه ثم "إن قوله تعالى: "ذلك الكتاب، لا ريب فيه) أقوى بكثير من أ ن يكون التعبير (ذلك الكتاب – الذي- لا ريب فيه) عن طريق إضافة (الذي)، لأن هذه الإضافة تعني أنه يحتاج إلى زيادة تعريف عن طريق الصفة التي هي الاسم الموصول (الذي)، مما يضعف

من كونه مستقلاً ومتفرداً، ومستغنياً عن الوصف (الصفة). فلو كان يمتلك هذه الصفات لما احتاج إلى (صفة) يدلّ على ذلك أنك عندماتقول "قرأت كتاب – البيان والتبيين – للجاحظ" ثم لا تضيف وصفاً له فإنك تدلل بذلك أن كتاب البيان والتبيين من الوضوح .. والسيرورة بين الناس بحيث لا يحتاج إلى أن يوصف، ولكنك تقلل من أهمية هذا الكتاب عندما تقول: "قرأت كتاب – البيان والتبيين- للجاحظ الذي يعرض كثيراً من الشعر ومن الخطب ومن النظرات النقدية" لأن وصفه – يعني أنه ليس واضحاً في ذاته، وإنما لا يتضح إلا بعد الوصف.

٢) ويحسن هنا عند قوله تعالى السابق: "إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُواْ سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَأَنذَرْتَهُمْ أَمْ لَمْ تُنذِرْهُمْ لاَ يُؤْمِنُونَ * خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ وَعَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ.." –يحسن أن نبين ما يلي، إضافة إلى ما قاله الجرجاني: قوله تعالى: "إن الذين كفروا" يختلف عن قولنا: "إن الكافرين" لأن العبارة الأولى تعني انهم كان أمامهم فرصة أن يؤمنوا، عندما عُرض الحق عليهم، ولكنهم لم ينتهزوا هذه الفرصة. أما العبارة الثانية فتعني: الذين استقروا على الكفر ووسموا بميسمه، والعبارة الأولى أنسب للسياق، لأن السياق يشير إلى رغبة رسولنا محمد – صلى الله عليه وسلم- بأن يحاول إقناعهم، ولكن الله تعالى يوئسه من توجه هؤلاء نحو الإيمان، ولذلك يؤكد له انصرافهم إلى الكفر.

وفي قوله تعالى: "خَتَمَ اللهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ وَعَلَى سَمْعِهِمْ" صورة تجسيمية متحركة تلفت الانتباه وتظهر المعنوي بصورة المادي حتى ليحس المتلقي بحركة الختم على القلوب والأسماع.

وفي تمام العبارة (وعلى أبصارهم) موصولاً بما قبله، ما يلفت الانتباه، وينشئ تساؤلاً: لماذا وردت القلوب والأبصار جمعاً، وورد السمع مفرداً؟ الجواب أن "السمع" لم يرد في القرآن إلا مفرداً، وقد ورد فيه بضعَ عَشْرَةَ مرة، أما البصر فقد ورد ما يقارب الأربعين مرة مجموعاً، مقابل عَشْرَ مرات ورد مفرداً. ذلك لأن الوصل بين البصر والعين واضحٌ، فأنت تستطيع أن تعرف أن الإنسان الذي يقابلك أعمى (أو ضعيف البصر) وهو على بعد عَشْرَةِ أمتار منك أو أكثر، فتضمنت – لذلك كلمة البصر معنى كلمة العين، ولأن العين تجمع فقد أصبح طبيعياً أن يجمع البصر، في مواطن الجمع، كما تجمع العين، لأن الكلمة إذا تضمنت معنى كلمة أخرى أخذت حكمها، أما ترى أن الشاعر قال:

.هُنّ الحرائرُ، لا رباتُ أخمرةٍ سودُ المحاجر لا يقرأْنَ بالسُّوَرِ؟ [1]

فعدى (يقرأن) بالباء، مع أنها تعدى بنفسها، لأنه ضمنها معنى (يتعبدن) التي تعدى بالباء.

ولكنك لا تستطيع أن تدرك أن الإنسان الذي يقابلك.. أصمّ وإن كان وجهه إلى وجهك، لأن شكل الأذن، -خلافاً للعين- لا يتغير بالصمم، ولذلك.. لا تتضمن كلمة (السمع) معنى كلمة (الأذن) فلا تأخذ حكمها، ولذلك .. تبقى كلمة السمع .. مصدراً، والمصدر لا يجمع.. عادةً.

٣) وفي قوله تعالى: (وَمِـــنَ النَّاسِ مَن يَقُولُ آمَنَّا بِاللهِ وَبِالْيَوْمِ الآخِرِ وَمَا هُم بِمُؤْمِنِينَ * يُخَادِعُونَ اللهَ وَالَّذِينَ آمَنُوا وَمَا يَخْدَعُونَ إِلاَّ أَنْفُسَهُم وَمَا يَشْعُرُونَ).

---

(١) ابن هشام: عبد الله ابن يوسف- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب:

ملاحظتان: الأولى: أن الفعل الذي يأتي بعد الاسم الموصول (مَنْ) في القرآن يكون دائماً مع المفرد. لأن (مَنْ) اسم مبهم، يدل على أنه مبهم أنه لا يستغني عن (الصلة) فلا تحديد له بدونها. والاسم المبهم أصح حالة له أن يعامل معاملة المفرد النكرة، لأن المفرد النكرة هو الأصل، أما ترى أن آدم -عليه السلام- المفرد كان أصل البشرية، أي: أصل الجمع، مذكراً أو مؤنثاً، ولكن بعد أن يُوَضّح - مَنْ- بالصلة يسهل أن يوجه ما يليه الوجهة التي يقتضيها بالسياق، فيكون ما يلي الصلة مفرداً في مثل قوله تعالى: **"وَمِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مَنْ إِن تَأْمَنْهُ بِقِنطَارٍ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ وَمِنْهُم مَّنْ إِن تَأْمَنْهُ بِدِينَارٍ لاَّ يُؤَدِّهِ إِلَيْكَ إِلاَّ مَا دُمْتَ عَلَيْهِ قَائِماً"**. [آل عمران: ٧٥]. ويكون ما يليها جمعاً أو فعلاً موصولاً بالضمير الذي يدل على الجماعة، كما في الآية التي نقوم بتحليلها، ولذلك جاء بعد الصلة (يقول) فعل متصل به ضمير الجماعة (نا) وهو (آمنا)، لا، المنافقين المتحدثين بذلك حماعة. ولذلك كان قوله تعالى: (ومن الناس من يقول آمنا بالله وباليوم الآخر..) وليس: (ومن الناس من يقول: آمنتُ بالله...)، حتى مع "يقول" وليس "يقولون".

ثم جاءت عبارة القرآن: (**آمنا بالله وباليوم الآخر**) متجاوزة إيراد أركان العقيدة الأخرى، كالإيمان بالملائكة والكتب والأنبياء والقدر خيره وشره، لأن أهم ركن في العقيدة هو الإيمان بالله، ثم يليه في الأهمية، اليوم الآخر، لأن معظم الذين كفروا.. كفروا لأنهم لم يؤمنوا بأنهم يُبعثون بعد الموت أي: لم يؤمنوا باليوم الآخر. قالوا: **"أَإِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَاباً وَعِظَاماً أَإِنَّا لَمَبْعُوثُونَ * أَوَ آبَاؤُنَا الأَوَّلُونَ"** [المؤمنون: ٨٢].

وعبارة "يخادعون الله والذين آمنوا" لا تعني (المشاكلة) وإنما هي بمعنى (يُسائلون)، ولذلك فمعناها "يحاولون خداع الله والذين آمنوا". وآخر عبارة القرآن: "وما يشعرون"هي العبارة المناسبة لهذا السياق، لأن الذي يحاول أن يخدع الآخرين، ولكنهم يكونون متنبهين لمحاولاته فلا يُخدعون بقوله وفعله، وهو يظن أنه يخدعهم، إنما هو في الحقيقة يخدع نفسه "لا نقول: من حيث (لا يعلم) وإنما نقول: من حيث (لا يشعر)، لأن خَدْع النفس لا يتم إلا بعدم الشعور بوقوع هذه الخدع، وليس بعدم العلم، لأن العلم يأتي من الخارج غالباً، ويكون واضحاً للعقل، وليس كذلك الشعور المستسر....

٤) وفي قوله تعالى: "وَإِذَا لَقُواْ الَّذِينَ آمَنُواْ قَالُوا آمَنَّا وَإِذَا خَلَوْاْ إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ" [البقرة: ١٤]. **ملاحظات ثلاث: الأولى** – أنه أنزل (لقوا) وليس (لاقوا) لأن الملاقاة تحدث غالباً عن نية وقصد وتخطيط، وهؤلاء المنافقون لا يقصدون أن يلتقوا بالمؤمنين، ولكن، إذا تصادف أن التقوا بهم (وهو ما يدل عليه الفعل "لقوا").. قالوا لهم: (آمنا) خداعاً وخبثاً.

والملاحظة الثانية – أنهم قالوا للمؤمنين، إذا لقوهم مصادفة: (آمنا) دون توكيد، وإنما هي كلمة تقولها أفواههم وليس لها صلة بقلوبهم. ولكنهم أكدوا كلامهم غير مرة عندما خلَوْا إلى شياطينهم، فقالوا أولاً: (إنا معكم) و (إنا) تتكون من (إنّ) الثقيلة التي هي إحدى أدوات التوكيد، ومن (نا) وهي ضمير المتكلمين، وأصلها (نحن) ولكن تحول إلى (نا) عندما تتصل بها (إن)، وقالوا ثانياً: (إنما نحن مستهزئون) و (إنما) هي أداة حصر، والحصر هو توكيد، فإذا قلنا مثلاً: (إنما الشاعر المتنبي) فإننا نحصر الشاعرية –مجازاً– به.

والثالثة- أنه لا يُستبعد أن شياطينهم هم من الإنس والجن، قال تعالى: "وَإِنَّ الشَّيَاطِينَ لَيُوحُونَ إِلَى أَوْلِيَائِهِمْ لِيُجَادِلُوكُمْ وَإِنْ أَطَعْتُمُوهُمْ إِنَّكُمْ لَمُشْرِكُونَ" [الأنعام: ١٢١] فشياطينهم من الإنس والجن يشجعونهم على محاولة خداع المؤمنين بقولهم لهم: (آمنا).

ويقول الجرجاني في مقطوعة شعرية للبحتري: "**وإذْ عرفت ذلك فاعمد إلى ما تواصفوه بالحس**" وتشاهدوا له بالفضل، ثم جعلوه كذلك من أجل "النظم" خصوصاً، دون غيره مما يُسْتَحْسَنُ له الشعر أو غير الشعر، ومن معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك مما لا يدخل في النظم، وتأمله، فإذا رأيتك قدارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأَرْيَحيَّة مِمَّ كانت؟ وعن ما ظهرت؟ فإنك ترى عِياناً أن الذي قلتُ لك كما قلت - اعمِدْ إلى قول البُحتري:

بَلَوْنَا ضَرَائِبَ مَنْ قَدْ نَرَى	فَمَا إِنْ رَأَيْنَا لِفَتْحٍ ضَرِيبا
هُوَ الَمْرْءُ أَبْدَتْ لَهُ الحَادِثَا	تُ عَزْماً وشيكاً وَرَأْياً صليبا
تَنَقَّلَ في خُلُقَيْ سُؤْدَدٍ	سَمَاحاً مُرجّىً وَبَأساً مَهيبا
فَكَالسَّيْفِ إن جِئْتَهُ صارِخاً	وكَالبَحْرِ إن جِئْتَهُ مُسْتثيبا

"فإذا رأيتها قد راقتك وكثُرت عندك، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعُد فانظر في السبب واستقصِ في النظر، فإنك تعلم ضرورةً أن ليس إلا أنه قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر، وتوخي على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها "علم النحو"، فأصاب في ذلك كله، ثم لطف موضع صوابه، وأتى مأتى يوجب الفضيلة.

"أفلا ترى أن أول شيء يروقك منها قوله: "هو المرء أبدت له الحادثات" ثم قوله: "تنقل في خُلُقي سُؤْدَدٍ" بتنكير "السؤدد" وإضافة "الخلقين" إليه ثم قوله: "فكالسيف" وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا مَحَالة: فهو كالسيف ثم تكريره "الكاف" في قوله: "وكالبحر" = ثم أن قرن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه= ثم أن أخرج من كل واحدٍ من الشرطين / حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، وذلك قوله "صارخاً" هناك "ومستثيباً" ههنا؟ لا ترى حُسُنا تنسبه إلى النظم ليس سببه ما عددتُ، أو ما هو في حكم ما عددت، فاعرف ذلك".

وأقول: إن هذا تحليل جيد للجمال في مقطوعة البحتري هذه. ولكن لنا ملاحظة على قوله: "وتوخي، على الجملة، وجهاً من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو) فاصاب في ذلك كله". الصواب عندي أن يقال: "وجهاً من الوجوه التي يفسرها علم النحو" (وعلم الجمال)؛ فأنت لا تقدم ولا تؤخر، ولا تعرف وتنكر" لأن هذه المصطلحات واردة في علم النحو، أو لأن النحو يأمرك بذلك، وإنما لأن (المعنى الجمالي) يقتضي ذلك، هذا المعنى الجمالي الذي تفيضه الموهبة أصلاً، ثم يدركه عقل الناقد وذوقه، فيستخدم معاني النحو (أي/ مصطلحات النحو) من أجل تفسير سبب الجمال. خذ قول الجرجاني: "ثم قوله: (فكالسيف) وعطفه بالفاء مع حذفه المبتدأ، لأن المعنى لا محالة: فهو كالسيف". ويعني الجرجاني أن هذا الموضع النحوي هو الذي يروقك في قول الشاعر: "فكالسيف إن جئته، صارخاً".

وأقول: إنه لا يفضي إلى الجمال في هذه الشطرة قولنا: إن الشاعر حذف المبتدأ الذي هو (هو) وأبقى الخبر (فكالسيف)، وإلا جاز أن نقول: (جبلٌ) ثم نقول: هذا قول جميل يروقك، لأنه حذف المبتدأ الذي هو لا محالة (أنت). وإنما الجمال أن تسأل عن السبب: لماذا حُذف -المبتدأ- هنا وأبقي الخبر؟ فنجيب بأنه حذف المبتدأ (هو) لأنه سبق ذكره في الأبيات السابقة، ومنها:

.. تنقل في خُلُقي سُؤْدَدٍ   سماحاً مرجىً وبأساً مهيبا

أي: تنقل (هو) أي: الممدوح، ونضيف: ومن الإبداع عدم التكرار في ما لا حاجة لتكراره، أو في ما تكراره يضعف الترابط بين الأبيات، أو يضعف المعنى، فأنت عدما تقول (هو كالسيف) كأنك اعتبرته مجهولاً، والمجهول إذا لم يُذكر، يُذكر ضميره، مع أن الممدوح (علم) فلا حاجة إلى تكرار ضميره في كل بيت، إذا كان حذفه لا يُعَمّي المعنى، وحذفه -هنا- لا يعمي المعنى.

أرأيت أنا نستخدم معاني النحو للتفسير، وليس لأنها هي الجمال؟ وإلا فإن قولنا: (رأى- أعمى-شجرة) قول جميل، لأنه يقوم على معاني النحو، فهو مكون من فعل ماضي (رأى) وفاعل (أعمى) ومفعول به (شجرة) فمع أن التعبير لا جمال فيه أصلاً فهو، أكثر من ذلك، يقوم على معنى خطأ، لأن الأعمى لا يرى، ولذلك فالجمال لا يقوم على ما يقتضيه معنى النحو أو علم النحو، وإنما يقوم على ما يتقضيه صحة المعنى المعبر عنه تعبيراً فنياً، يفسره علم النحو، ولو كان الجمال يأتي على ما يقتضيه علم النحو لكان يمكن أن نساوي بين قوله تعالى: "وَإِذْ يَرْفَعُ إِبْرَاهِيمُ الْقَوَاعِدَ مِنَ الْبَيْتِ وَإِسْمَاعِيلُ" [البقرة: ١٢٧] وبين قولنا: "وإذ يرفع إبراهيم وإسماعيل القواعد من البيت" لأن إسماعيل -كإبراهيم- فاعل في

الحالتين، وحتى لو قلنا: (إسماعيل فاعل مؤخر بعد المفعول به في عبارة القرآن، وفاعل مقدم في عبارتنا على المفعو به) فإننا لم نبين الجمال- على هذا- في الآية القرآنية وعدم الجمال في عبارتنا "إطلاقاً"، وإنما يبين الجمال جواب سؤالنا التالي: لماذا قدم أحد الفاعلين -إبراهيم- في عبارة القرآن، وأخر الفاعل الآخر - إسماعيل- إلى ما بعد ورود المفعول به وما تعلق به؟

الجواب لا يأتي من علم النحو، وإنما يأتي من علم الجمال الذي يدلل على الدقة في استعمال الألفاظ في مواقعها في السياق الذي وردت فيه الذي يعبر عن المعنى، أو على عدم الدقة.

وبيان الجمال هذا" هو أن تقديم الفاعل- إبراهيم- وتأخير الفاعل - إسماعيل- إنما هو الوضع الذي يقتضيه **العدل** في المعنى، فإبراهيم -عليه السلام- كان هو الرجل المكتمل الذي يقوم برفع القواعد من البيت الحرام، وإسماعيل -عليه السلام- كان صبياً.. يساعده في ما خف حمله من دقاق الحجارة أو الملاط. فليس من العدل أن يساوي بينهما في التعبير أو يكاد عن طريق إيراد إسماعيل بعد إبراهيم مباشرة - مع أنهما غير متساويين في الجهد والعمل. بل العدل ما كان عليه التعبير القرآني، إذ قُدّم إبراهيم الذي بنى البيت وأخر إسماعيل الذي كان مجرد مساعد لأبيه إبراهيم في عملية البناء، والعدل هنا هو سبب الجمال، ويوضح هذا العدل بمصطلحات النحو أو معانيه.

أرأيت -أخيراً- أن علم النحو لم يفعل أكثر من أن يقول: أن إبراهيم فاعل أتى بعد الفعل مباشرة، وأن إسماعيل فاعل أتى بعد تمام الجملة؟ أما لماذا كان ذلك؟ فهذا يجيب عليه -كما عرفت- علم الجمال أو علم النقد، إذن - قول الإمام الجرجاني السابق ليس دقيقاً.

-أما الجمال في الأبيات فنضيف فيه – إلى جانب ما ذكره الإمام الجرجاني- ما يلي:

.. إن (إنْ) الزائدة أعطت الشطرة الثانية من البيت الأول جمالاً في الموسيقى التي اشتهر بها البحتري، إذا أصحبت الموسيقى في الشطرة (مرقصة) بسبب ورد (إنْ) هذه.

.. والضمير (هو) في البيت الثاني الذي سبق (المرء) وجاء مبتدأ للمرء جعل العبارة تتمكن في موضعها، فجاءت مقدمة لما بقي من البيت بحيث تجعله مفهوماً وهو (أبدت له الحاثات رأياً وشيكاً وعزماً صليباً) وهذا يوضح ما قلناه سابقاً وهو أن الجمال لا يأتي على مقتضىعلم النحو، وإلا لكان (هو المرء) تعبيراً رديئاً مقابل (فكالسيف) الذي حذف مبتدأه (هو). ولكن يتضح مما قلناه أن (هو المرء) الذي ظهر مبتدأه (هو) تعبير جميل كما أن (فكالسيف) الذي حذف مبتدأه (هو) تعبير جميل كذلك، لأن الضمير ذُكر في مكان يليق أن يذكر فيه، وحذف في مكان يليق أن يحذف فيه.

... وفي البيت الثالث جاء توازن موسيقي جميل في قوله: (سماحاً مرجّىً، وبأساً مهيبا). ومثل ذلك البيت الرابع كله ففيه توازن عجيب بين الشطرة الأولى والشطرة الثانية: فكلمة (فكالسيف) وازنت (وكالبحر)، وعبارة (إنْ جئته) هي نفس عبارة (إنْ جئته) في الشطرة الثانية. وكلمة (صارخاً) التي جاءت حالاً وازنت إلى حد ما (مستغيثاً) إذْ لم تزد عليها إلا بالمقطع الأخير (ثاً).

❖ ولكن لنا تعليقات على هذه الأبيات الأربعة:

قوله: "بلونا ضرائب من قد نرى" أُفَضِّل عليها: "بلونا ضرائب من قد – مضى-" لأن (قد) في كلام الشاعر أي مع المضارع تجعل (نرى) تدل على التقليل أو الاحتمال، خلافاً لورود (قد) مع الفعل الماضي الذي تجعله دالاً على التحقق. أما (من قد مضى) فتعني أن كل الذين عرفهم الشاعر في الماضي، مات بعضهم ولا يزال بعضهم حيّاً، لم يجد الشاعر أحداً منهم يضاهي الممدوح في شمائله.

..وفي البيت الثاني قال: "عزماً وشيكاً ورأياً صليبا". وأنا –**أولاً**- أفضل تقديم العبارة الثانية وتأخير العبارة الأولى، فيكون التعبير: "رأياً صليباً وعزماً وشيكا" لأن الرأي يسبق اتخاذ القرار. أما قال المتنبي:

"الرأيُ قبل شجاعةِ الشجعانِ   هو أولٌ وهي المحلُّ الثاني"؟

بل أما قال تعالى لرسوله –صلىالله عليه وسلم-: "وَشَاوِرْهُمْ فِي الأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللهِ". [آل عمارن: ١٥٩]. أي إذا شاورتهم ثم استقرّ رأيك على شيء (أي: إذا عزمت فتوكل) فامضِ في تنفيذه.

وثانياً: لكي تستقيم العبارة مع القافية نقول: "رأياً صليباً، وعزماً دؤوبا). هذا فضلاً عن أن عبارة (وعزماً دؤوبا) أقرب إلى الكمال من عبارة (وعزماً وشيكا) لأن العزم الوشيك لا يخلو من بُطْء، أما العزم الدؤوب... فهو، من ناحية، لا بطءَ فيه، ومن ناحية أخرى، لا يكلّ بل يستمر بالعمل حتى تنجز المهمة كاملة.

..وفي البيت الثالث قال الشاعر في الشطرة الثانية: "سماحاً مرجّىً، وبأساً مهيبا"، ونقول: لو قال: "سماحاً مرجّىً، ووجهاً (أو شخصاً) مهيبا" لكان أفضل، لأن الهيبة صفة مناسبة للشخص وليس لبأسه. فالبأس يناسبه (عضوباً) أي: (وبأساً عضوباً)، لأن السيف العضْب هو السيف القاطع، واختيار صفة السيف القاطع للبأس أقوى من صفة الهيبة التي يوصف بها الشخص العظيم.

..وفي البيت الرابع – الأخير- أفضل لو أن الشاعر قال في الشطرة الثانية: "وكالغيث إن جئته، مستغيثاً" بَدَلَ (وكالبحر)، لأن الغيث، من ناحية، تتوازن في موسيقاها الداخلية والخارجية مع (وكالسيف) في بدء الشطرة الأولى، لأن الحرف الثاني من (الغيث) هو الياء، كما أن الحرف الثاني من (السيف) هو الياء. وهذا تردد موسيقي متناغم داخلياً. أمّا (كالبحر) فلا تناغمَ إلا خارجياً، لأن الحاء في البحر ليست من جنس الياء في (السيف) فالتناغم خارجي، لأن الباء والحاء في (البحر) يتكون منهما مقطع طويل: (-)، كما أن السين والياء في (السيف) يتكون منهما مقطع طويل كذلك، والمقطع الطويل يتكون من حرف متحرك في الكلمة يليه حرف ساكن.

ولأن (الغيث) من ناحية أخرى تثير مشاعر الفرح والرضا أكثر من (البحر) لأن الغيث يأتي بعد أن يعطش الإنسان والحيوان والأرض... فيغيثهم بمائِهِ، أما البحر فمتحيز بمكانه لا يبرحه، ولا يسقي إلا ما هو حوله. ولهذا... لا يأتي بعد أمل ولهفة، وإنما هو يسقي الأرض التي حوله بعلم مسبق عند الإنسان، وبتكرار واقعي روتيني، مما هو لا يستثير مشاعر الفرح بالقدر الذي يستثيره الغيث.



أمّا ممارسو النقد، معظمهم في العصر الحاضر فقد كانوا أقرب إلى مؤرخي الأدب وليس إلى النقاد يتناولون حياة الشاعر: اسمه وقبيلته وظروف حياته بل والظروف الحضارية والاجتماعية والسياسية التي كانت تحيط به. ثم يتحدثون عن خصائصه الفنية، دون تحليل لشيء من شعره غالباً، وهم يستقون كل ذلك... حياةً وخصائصَ فنيةً مما قاله القدامى، كما وردت في (الأغاني) لأبي الفرج الأصبهاني، أو (معجم الأدباء) لياقوت الحموي أو لغيرهما من كتب التراجم القديمة. وليس لهم من فضل سوى أنهم يصوغون هذه "المعلومات" بأسلوب معاصر، أحياناً يكون سَبِطاً وأحياناً يكون جَعْداً، تبعاً لنفسية الممارس وموهبته وعقليته، فإذا عرض أحدهم إلى تحليل الشعر لم يمارس التحليل حقاً وإنما ينثر المنظوم أيْ: يشرح البيت أو المقطوعة شرحاً ليس فيه مزيّة غالباً.

ولكي لا يُظَنَّ أننا نتجنى نورد العناوين الرئيسية التي ذكرها شيخ مؤرخي تاريخ الأدب في العصر الحاضر، وهو شوقي ضيف في كتاب له عنوانه (الشعر والغناء) يعرض فيه إلى عمر ابن أبي ربيعة باعتباره قد غُنّيَ في شعره، فمن أجل أن يتحدث عن الغناء وعن عمر يورد العناوين التالية: موقع مكة – مكة في العصر الجاهلي – في عصر الرسول والخلفاء الراشدين – في العصر الأموي – ثراء وحضارة – ترف وبعض فنون اللهو، ولكي يخصّ عمر بقولٍ يورد العناوين الثلاثة الآتية: نسب عمر وعشيرته وأهله – حياة عمر وأخلاقه وصفاته – غزل عمر(1). فهذا... عرض تاريخي وليس بعرض أدبي على الإطلاق.

---

(1) شوقي ضيف: الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية/ الكتاب.

فبالله عليك ماذا نفيد من كل هذه العناوين التي تقوم على "معلومات" نجدها في الأغاني وفي معجم الأدباء وفي تاريخ الطبري وفي غيرها من المصادر؟ وإن من المحيّر أن يعرف أحد ممارسي النقد أن آخر قد سبقه في عرض هذه المعلومات تحت مثل هذه العناوين ثم لم يكبح جماح شهوة التأليف التقليدي الذي لا جديد فيه، فإذا هو يؤلف كتاباً صورة طبق الأصل أو صورة مشوّهة عن سابقه، لا فرقَ بينه وبينه إلاّ من حيث الصياغة والأسلوب. إن عناوين شوقي ضيف الستة السابقة يمكن أن ترد لو كان موضوع الدرس هو الشعراء كلهم في هذه الحقب. أما لشاعر واحد... فلا.

ولا يخفى عليك أن شيخ النقاد المعاصرين، طه حسين، الذي ينتظر منه أن يقدم نقداً تحليلياً تعليلياً (متجاوزاً مؤرخي الأدب) لم يفعل في هذا الصدد إلاّ القليل. وحتى في كتابه (في الشعر الجاهلي)[١] لم يتناول ولا واحدة من المعلقات أو المقطعات الشعرية، ثم يبين من تحليلها أنها أقلّ مستوى من الشعر الجاهلي، أو أنّ فيها ما يدل على أنها إسلامية أو أموية وإنما اكتفى بالتدليل الفكري وليس الأدبي على أنّ الشعر الجاهلي ليس جاهلياً، لأنّ ما ينسب من الشعر "إلى امرئ القيس مثلاً وإلى الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنيّة أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن"[٢] – نعم أكتفى بأدلة عامّة وليس من بينها دراسة الناحية الفنيّة في الشعر. **وهذه أدلته التي أوردها:**

---

(١) طه حسين: في الشعر الجاهلي.

(٢) طه حسين: في الشعر الجاهلي: ٧٣.

١- لا يمثل الشعر الجاهلي الحياة الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية للجاهليين.

٢- اختلاف اللغة بين الشمال والجنوب في الجزيرة العربية.

٣- اختلاف اللهجات في الشمال،

٤- الاستشهاد بالشعر الجاهلي على ألفاظ القرآن والحديث.[1]

ولسنا بصدد الردّ على هذه المزاعم التي لا يصح منها ولا واحد، ولكننا نريد أن نلفت إلى أن هذه الأدلة (المزاعم) ليس بينها تحليل لأيّ قصيدة أو مقطوعة تُنسب إلى الجاهليين ليدلل منها على أن هذه القصيدة أو المقطوعة هي إسلامية أو أمويّة وليست جاهليّة، مع أنه بطرح الفرضية من الناحية الفنيّة واللغوية فأدلته ليست من جنس الفرضية. وهذا خطأ فادح.

ولكي أبيّن كيف يمكن التعرف على ما ينسب إلى جاهلي وهو ليس من شعره على الحقيقة (وما ينسب إليه وهو -عادة- أقلُّ القليل إلا ما حُمِل على عنترة) - نورد تحليلاً لمقطوعة شعرية من شعر عنترة ابن شداد الذي حُمِل عليه الكثير، ننقلها من كتابنا (مقالات في النقد الأدبي التطبيقي).

أبيات من الشعر منحولة على عنترة ابن شداد(٢)

الذين يزعمون أن الشعر الجاهلي جُلَّهُ... منحول على من نُسب إليهم من الشعراء الجاهليين... يكذبون على الحقيقة. فلا يعقل أن يذهب جُلُّ شعر عصر بأكمله، يُعَدّ من أجود العصور الشعْرية للأدب العربي.

---

(١) ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: ٣٨١-٢٨٧.

(٢) عودة الله منيع القيسي: مقالات في النقد الأدبي التطبيقي: ١٢٧-١٣٠

والذين يزعمون – بالمقابل- أن الشعر الجاهلي كُلُّهُ صحيح بالنسبة إلى أصحابه... يتجاوزون الحقيقة، فلا يعقل أن يُحفظ شعر في الصدور مئتي عام تقريباً قبل أن يدوّن ولا يدخل على بعضه التحريف، ولا يكون بعضه الآخر منحولاً على من نسب إليه، على أن هذا وذاك... قليل إلى مجموع ديوان الشعر الجاهلي.

ومن الشعراء الذي قلّ النَّحْلُ عليهم في دواوينهم... امرؤ القيس ابن حجر. ومن الشعراء الذين كثر النحل عليهم في دواوينهم عنترة ابن شداد العبسي، ويؤكد ذلك عمر فرّوخ في كتابه "تاريخ الأدب العربي"[1]. يقول: "ولا شك أن الرواة قد أضافوا إلى عنترة أقوالاً كثيرة" ولم يختر من شعره للتمثيل على شعره، غير معلقته الشهيرة. وإنّ ابن سلام الجُمَحِيَّ في كتابه "طبقات فحول الشعراء" لم يشر إلاّ إلى معلقته هذه. وقال عن الطبقة السادسة من طبقات الجاهليين التي منها عنترة، وهي مكونة من أربعة شعراء، قال: "أربعة رهط لكل واحد منهم واحدة"[2]، أي لكل واحد واحدة شهيرة عرف بها. ولا ينفي هذا أن لكل منهم شعراً آخر. بل يقول عن عنترة: "وله شعر كثير إلاّ أن هذه نادرة، فألحقوها مع أصحاب الواحدة..." [3].

---

(١) عمر فرّوخ: تاريخ الأدب العربي: ٣٠٨.

(٢) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء: ١٢٧.

(٣) المرجع السابق : ١٢٨.

الأبيات المنحولة:

والأبيات المنحسولة أولها:

حكِّم سيوفكْ في رقاب العذّل وإذا نزلت بدار ذلّ فارحلِ

وعددها تسعة أبيات من قصيدة قصيرة مجموع أبياتها اثنان وعشرون بيتاً[1].

وسنعلق على كل بيت بما يوضح أنه لا يصح أن يكون من شعر أحد أصحاب المعلقات: أو -على الأقل- يشك في صحة نسبته إليه.

ونأخذ على هذا البيت الأول أن عنترة -كما عرف عنه- ليس رجلاً غشوماً ليُحكّم سيوفه في رقاب العذّل، فضلاً عن أن هذه الصياغة لا تستوي والصياغةَ الجاهليّةَ، والشاعر الكبير لا يقول: "وإذا نزلت بدار ذل فارحل" وإنما يقول مثلاً: ولا تقبل لنفسك دار الذلّ، أمّا الذي قال تلك الشطرة فقد استهواه الطباق بين: نزلت ثم ارحل.

والبيت الثاني:

وإذا الجبانُ نهاك يوم كريهة خوفاً عليك من ازدحام الجحفلِ

إن التعبير الدقيق ليس "من ازدحام الجحفل" وإنما هو مثلاً: من هجوم الجحفل أو من ملاقاة الجحفل. وعنترة أعلى من هذا المستوى التعبيري غير الدقيق.

---

(١) عنترة ابن شداد: الديوان: ١٣٥.

ثم يقول:

فاعصِ مقالتَهُ ولا تحفلْ بها   واقدمْ إذا حق اللقا في الأوّل

الأجود أن يقول: فاعص نصيحته، ثم أن الفصيح "أقدِمْ" مهموزة لأنها من فعل رباعي. والوزن الشعري -هنا- لا يستقيم إلاّ بفعل الأمر من الثلاثي أي فعل الأمر غير المهموز وهو لا يصح في هذا المكان، وهل يقع شاعر جاهلي كبير كعنترة في مثل هذا الخطأ اللغوي الذي لا يقع فيه الشداة.

ثم:

موتُ الفتى في عِزِّهِ خيرٌ له   من أن يبيتَ أسيرَ طرفٍ أكحلِ

أهذا المعنى يصدر عن عاشق كعنترة أمضى حياته محباً لابنة عمّه عبلة بل إن بعض بلائه في الحرب كان لإرضائها، أليس هو القائل في معلقته:

ولقد ذكرتُكِ والرماحُ نواهلٌ   منى، وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي

فَوَدِدْتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها   لمعتْ كبارقِ ثغركِ المتبسّمِ؟

إن مثل عنترة أحرى به أن يقول: "موت الفتى في الذود عن طرف أكحل.. عِزٌّ له".

ثم يأتي بيتان بعيدان عن شخصية عنترة هما:

إنْ كنتُ في عددِ العبيد فهمتي   فوقَ الثريّا والسِّماكِ الأعزلِ

أو أنكرتْ فرسانُ عَبْسٍ نسبتي   فسِنانُ رمحي والحسامُ يُقِرُّ لي

إن عنترة لا يُقِرُّ بشعره أنه عبد ولا يتحدث عن هذا الجانب، إن الرجل كان واثقاً من شجاعته فكان يتحدث عنها ولا يعترف بضعف. يشهد على ذلك

معلقته التي بلغت في الديوان تسعة وثمانين بيتاً، ومن المفروض أنها تمثل لُبَّ خصائص شعره من حيث الأسلوب ومن حيث المعنى... إننا لم نجد فيها ولا بيتاً واحداً يتحدث عن عبوديته، إن شجاعة الرجل كانت تطغى في نفسه على ما يعدّه مجتمعه ضعفاً أو عيباً.

ومثل هذين البيتين ما أُلصق بعنترة من وصف لأمه بأوصاف هجائية مقذعة، لا تصدر من رجل حكيم كعنترة الذي يقول عن نفسه في معلقته:

فإذا شربتُ فإنني مستهلِكٌ　　　مالي، وعِرْضي وافرٌ لم يُكلَمِ

أصحيح أن الرجل الذي يحفظ ماله وعرضه وافراً لم يُكلَم... يقول عن أمه:

وأنا ابنُ سوداءِ الجبينِ كأنها　　　ضَبُعٌ ترعرعَ في رسومِ المنزلِ
الساقُ منها مثلُ ساقِ نعامةٍ　　　والشَّعْرُ منها مثلُ حَبِّ الفُلْفُلِ
والثغرُ من تحتِ اللثامِ كأنه　　　بَرْقٌ تلألأَ في الظلامِ المسدَلِ

ما الذي يحمل رجلاً كريماً بطلاً مِغواراً على أن يُشنِّع على أمّه بهذه النعوت التي لا يقول أقذعَ منها هاجٍ لئيم؟ إن الذي يقول ذلك هو الذي وضع هذه الأبيات وَنَحلَها عنترةَ.. دون أن يدرك نفسيّة الرجل الشجاع، أما عنترة فهو منها بَراء. إن الحطيئة الهجّاء لم يَشنِّعْ على أمه بأكثر من ذلك.

ثم هل تجد الشطرة الثانية في البيت الأول تستقيم مع التعبير في الشعر الجاهلي؟ وهل الضبع يترعرع في رسوم المنازل؟ إن أبعد ما يمكن تصوّر قوله من عنترةَ في هذا الجانب هو قوله:

إنـي لَـتُعْرَفُ في الحـروب مواطـني   في آل عـبسٍ مَشْـهدي وفِعـالي
مـنهم أبـي حقـاً، فهـمْ لـي والـدٌ   والأم مـن حـامٍ فهـم أخوالـي

إنـه اكـتفى بأن قال: إن أخواله من حامَ، أو إن أمه من حامٍ فحامُ أخواله. وهـذا.. كـلام ليس فيه معابة وإنما هو اعتراف بأصول، دون قصد إلى مدح أو ذمّ. إنه اعتراف.

منهج مطلوب:

ولـكـي يُمـازَ الغـثُّ مـن السـمين في شـعـر عـنترة.. فيُعرفَ المنحول عليه مما هـو مـن شـعره حقّـاً.. لا بـدّ مـن أن يُـنظر في شـعره قصيدةً قصيدةً، فيصحـحَ ما له ويُنفى ما حُمِلَ عليه.

وهـذا الميز فيه خدمـة للحقيقة ولـلأدب وللغـة. وهـو يخدم اللغة لأن الشعر الموضـوع، في معظمـه، كمـا يقـول ابـن سـلاّم "لا خيرَ فيه ولا حجّة في عربيّته، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب.." [1].

بعـد أن حللنـا هـذه المقطوعـة وأبنـا أنهـا منحولة على عنترة باعتباره شاعراً كبيراً -يهمنا- هنا- بالدرجة الأولى عمـر ابـن أبـي ربيعة، فمـاذا كـتب عنه طه حسـين في كـتابه الـنقدي (حديـث الأربعـاء)؟ كـتب مقالـتين طويلـتين لم يعـرض فيهما ولا لمقطوعة من شعر عمر، وإنما اكـتفى بأحـكام غير معللة، ولـكـي تَبينَ لـك أحـكامـه التعميمية غـير المعللـة نورد نص الخلاصة التي ختم بها مقالتيه وهي كما يلي:

---

(١) محمد ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء: ٥.

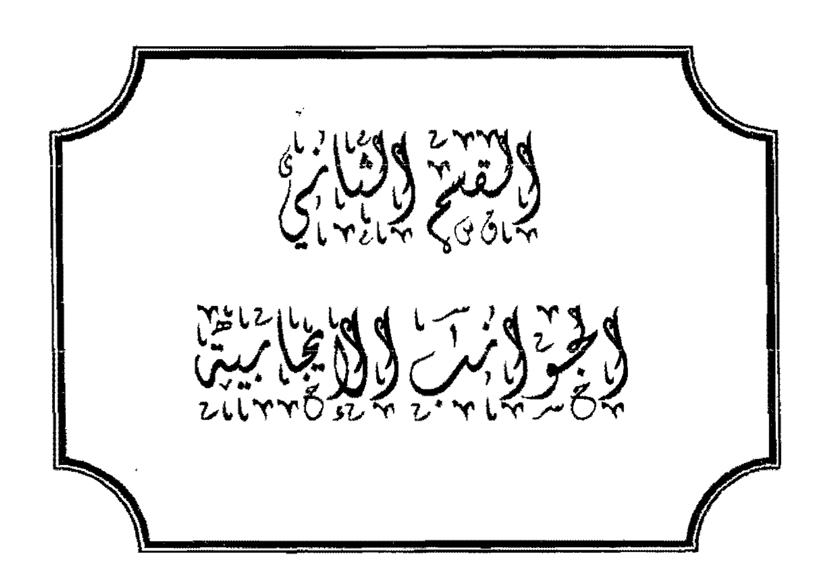
"ولنختصر حكمنا في عمر ابن أبي ربيعة: كان هذا الحب حسّياً صادقاً متنقلاً بطبعه شديد التأثر في النساء إلى حدّ الفتنة، وقد فتن عمر النساء وتيمهنّ فأخذْنَ يطرينه ويتهالكْنَ عليه حتى فتن بنفسه فلم يتغنّ بحبه إياهن كما تغنى بحبهن إياه"[1] ونقول: لا يظنّن ظانّ أنه ناقش قصائد ومقطعات لعمر خلال الدراسة ثم جاء التلخيص الذي يخلو عادة من التفصيلات بل إنه أورد له مقطعاتٍ وأبياتاً بلغت ستّاً ولكن لم يناقشها، وما أورده عن كل منها هو الآتي: "فمن سهولة شعره وشدة أسره قوله.." ثم يورد بيتين، ثم "ومن حسن وصفه قوله" ثم يورد بيتاً واحداً، ثم.. ومن دقة معناه وصواب مصدره قوله.." ثم يورد بيتين. ويقول: "ومن قصده للحاجة قوله.." ثم يورد بيتين"، ويقول: "ومن استنطاقه الربع قوله".. ثم يورد أربعة أبيات، ويقول: "ومن إنطاقه القلب قوله.."[2] ثم يورد بيتين. كُلُّ ذلك دون أنْ يحلل بيتاً واحداً ليبيّن ما فيه مما يدل على حكمه. إنها أحكام مرسلة تتراجع أمام تعليلات الآمديّ والإمام الجرجاني، وإلا .. فكيف يدرك المتعلم "سهولة شعره وشدّة أسره" أو يدرك "دقة معناه وصواب مصدره".. الخ، دون تحليل أو تعليل؟

بعد هذه الجولة.. **ننتقل إلى تحليلنا لقصيدة عمر في حبيبته "نُعْمَ"...**



(١) طه حسين: حديث الأربعاء: ١/ ٣١٤.

(٢) المرجع السابق: ١/ ٣٠٣، ٣٠٤.



القسم الثاني

الجوانب الإيجابية



أولاً: القَصُّ:

القصص الفنيّ في الشعر العربي قليل جداً، ومن أشهره قصة امرئ القيس في معلقته حين ذبح ناقته للعذارى، وقصة الحطيئة في الرجل الذي يسكن الصحراء وورود ضيف عليه. وهذه القصيدة القصصيّة التي ندرسها لعمر ابن أبي ربيعة. ويكفي عمر أنه اهتدى لصياغة قصيدته في حبيبته "نُعْم" على شكل قصة فنيّة. وقصة الفرزدق مع الذئب، وقصة البحتري مع الذئب كذلك.

ومن الجوانب الإيجابية فيها أنه استهلها استهلالاً جيّداً إذْ بدأها بذكر حبيبته (نُعَم) بتساؤل يَشفُّ عن شوق الشاعر إليها:

أمِنْ آلِ "نُعْمٍ" أنتَ غادٍ فمبْكرُ غَداةَ غدٍ أم رائحٌ فمُهجِّرُ؟

وبعد أن وصفّ هيامه بنعم.. أشار إلى أن أحد أقاربها يُسِرُّ له الشحناء. ومن هنا بدأت المشكلة تُطِلّ برأسها: الشاعر يحب نعماً، ولكن أحد أقاربها ينقم عليه أن يزورها، فماذا يفعل الشاعر؟

ولأنه غير قادر على أن يصل إليها لأن إلمامه بها "يُشهِّر ويُنكِّر" فهو يطلب من هذا المسافر أن يبلّغها تحيته: "ألِكني إليها بالسلام" لأنه يعرفها وكان بينه وبينها لقاء بمكان يسمى (مَدْفع أكنان).

وهنا يشير إل أن -نُعْماً- أعجبت به عندما رأته، وأقسمت أمام أختها ألا تنساه إلى يوم أن تُقبر. وهذا.. من الذكريات التي انثالت على ذاكرته، مما يُجَرِّئه على الحديث عن شخصه وعن قصته مع -نُعْمٍ-: فهو رجل تعرض في رحلته إلى نُعْمٍ إلى لفح حرّ الشمس، وبرودة جوّ الصحراء. (لاحظ الشعراء يرحلون

إلى المدوحين وعمر يرحل إلى الحبيبة)، وهو يجوب الأرض من أجل الحبيبة أو الحبيبات. وهذا السفر أثر على صحته فهو:

"قليلاً على ظهرِ المطية ظلُّهُ سوى ما نفى عنه الرداءُ المحبَّرُ

وهنا يذكر تَنَعُّمَ حبيبته وكأنه يقارن بين ما هي فيه من نعيم وما هو فيه من خشونة بسبب اجتيازه الفيافي لها:

.. وأعجبها من عيشها ظلُّ غُرفةٍ وريانُ، متلفٌّ الحدائقِ أخضرُ

هنا.. بعد أن وصف خشونته ونعومة عيشها، لكي يشعر المتلقي أن مثل هذه الحبيبة تستحق أن يغامر من أجلها.. يقصّ علينا كيف أقبل على خيمتها بعد أن غاب القمير (وليس القمر لأنه في أول الشهر) وروّح الرعيان ونوّم السُّمَّرُ.. أقبل نحو خيمتها يضائل من شخصه ويمشي محارفاً حتى لا يراه أحد من القوم.

وعندما وصل إلى خيمتها وقعت (أزْمة):

.. فحيّيْتُ إذْ فاجأتها فتولّهتْ وكادتْ بمكتوم التحية تجهرُ

فعضت على بنانها -كما هي عادة المرأة في حالة نشوء أزمة فيها إخافة- وقالت: لِمَ فضحتني.. ثم ساءلته بضعة أسئلة، ولم يُفرِخْ رُوعُها إلا بعد أن قال لها:

.. فقلت لها: "بل قادني الشوقُ والهوى إليك، وما عينٌ من الناس

عندئذٍ.. رحبت به، وانتهت أزْمتها، عندما عرفت أنه لم يَرَهُ أحد فقالت:

.. فأنت، أبا الخطاب غير مدافعٍ عليَّ أميرٌ، ما مكثتَ، مؤمَّرُ

عندئذٍ.. دخلا فيما يدخل فيه الرجل والمرأة في مثل هذه الحالة، فاختصر التعبير عن ذلك بقوله:

.. فبتُّ قريرَ العينِ؛ أُعطيتُ حاجتي   أقبلُ فاها في الخلاءِ فأكثرُ

هنا تنشأ (أزْمة) أخرى؛ إذْ سرقه الوقت فلم يتنبهْ إلا والصبح قد أسفر:

.. فما راعني إلا منادٍ: "تَرَحّلوا"   وقد لاحَ مفتوقٌ من الصبحِ أشقرُ

كيف يفعل؟ بل تسأله نُعْم: "أشِرْ، كيف تأمر؟"، فيكون حلّهُ الذي خطر بباله غيرَ مقبول عند نُعْمٍ، وحُقّ لها ذلك، لأن رأيه أن يخرج شاهراً سيفه، فإما يفوتهم وإما يقتل منهم-يثأر لنفسه- قبل أن يقتلوه... ولكنها يخطر ببالها أختاها، فهما قمينتان أن تجدا حلاً "لمأزقها". وبالفعل تمضي إليهما، وتذكر لهما الأمر:

.. فقالتِ لأختيها: "أعينا على فتى   أتى زائراً، والأمرُ للأمرِ يُقْدَرُ

فوجدت الحلَّ أختُها الصغرى: أن تعطيَهُ بعض ثيابها فيخرجَ بينهنّ متنكّراً بزيٍّ امرأة، فلا يُعْرَفُ ولا يُفضح السرّ. وخرج بينهن فلم ينكشف الأمر، فانتهت أخطر أزمة واجهها في مغامرته هذه؛ وواجهتها نُعم، وإلى حدّ ما.. أختاها.

.. فكان مِجنّيّ دون من كنت   ثلاثُ شخوصٍ كاعبان ومعصرُ

ولكن أختيها لم تنسيا أن تؤنباه بعد أن زال الخطر، وأن تذكراه بما يجب أن يفعل إذا جاء حيّهم:

.. وقلْنَ: "أهذا دأبُكَ الدهرَ سادراً   أما تستحي أم ترعوي أم تفكّرُ؟"

"إذا جئت فامنحْ طَرْفَ عينِكَ غيرَنا   لكي يحسبوا أن الهوى حيثُ تنظرُ"

وهنا.. ختم الشاعر هذه القصة بتعبيره عن آخر لمحة من نُعم:

.. فآخر عهدٍ لي بها حين أعرضتْ ولاح لها خدّ نقيّ ومَحْجِرُ
سوى أنني قد قلت: يا نُعْمُ قولةً لها والعتاقُ الأرحبيّات تزجرُ
"هنيئاً لأهل العامريّةِ نشرُها اللذيـ ـذُ، وريّاها التي أتذكرُ

وهنا خُتمت قصة مغامرة الشاعر في زيارته حبيبته -نُعم- فاستأنف حديثاً عن ناقته، إمّا تقليداً للجاهلين، وإماً إكراماً لها إذْ أوصلته إلى ديار حبيبته.

ثانياً - إصابة المعاني وعمقها:

معاني هذه القصيدة، في معظمها معانٍ عاديةٌ ليست ساقطة وليست عميقة مشبعة وهذا اللون الوسط لا يوقف عنده في النقد كثيراً؛ لأن الذي يحفز على النقد إمّا أن يكون واضح العمق والجودة، وإمّا أن يكون واضح السقوط والرداءة، ولهذا .. شكا الشاعر من بني الهجين.. أنهم لا يستطيع أحد مدحَ بعضهم أو قدحَ بعضهم، لأنهم على (وزن) واحد لا تَفاوُت بينهم، فقال:

.. وبنو الهجينِ قبيلةُ منحوسةٌ حُصٌّ اللحى متشابهو الأَوْزانِ
لو يسمعون بأَكْلةٍ أو شُربةٍ بعُمانَ أصبح جمعُهُمْ بعمانِ[1]

ومع ذلك ففي حواره مع المرأة -نُعْمٍ- مقدرةٌ كبيرة في كشف "نفسية" المرأة. مثلاً: يقول:

.. فحييت إذْ فاجأتها فتولهتْ وكادتْ بمخفوض التحية تجهرُ

---

(١) عباس محمود العقاد: عبقرية عمر – ٨٦.

والوَلَهُ (من تولّهَتْ): هو ذهاب العقل والتحير من شدة الوجد أو الحزن أو الخوف. (لسان العرب). وهو ذهاب للعقل على المبالغة، إنما هو وجد أو حزن أو خوف، يكاد يَذْهبُ العقل منه أو هو يتحير. وفي حالة -نُعْم- فهو الخوف الذي جعلها تتولّهُ، ولا تملك المرأة غير (التَّوَلّهِ) في حالةِ أن يفاجئها رجل تحبه وهي في مخدعها تحبه وتحب مجالسته، ولكن تخشى العواقبَ. إن الخوف يسري في كيانها كلّهِ، على أن شعورها المستسرّ يضمر رغبة في وصال هذا الحبيب.

وإن البيت التالي أدلُّ على طبيعة المرأة، يقول الشاعر على لسانها:

.وقالت -وَعَضّت بالبنان- "فضحتني وأنت امرُؤٌ ميسورُ أمرِك أعسَرُ"

لاحظْ "وعضت بالبنان" إن العضّ بالبنان إنما هو من سلوك المرأة عندما تفاجأ فتتولّه، ولا يكاد الرجل يفعل ذلك. ثم في البيت الثالث:

.. أريْتَكَ، إن هُنّا عليك ألم تخفْ؟ وُقيتَ -وحولي من عدوّكَ حُضّرُ

لقد خَفّتْ صدمة المفاجأة فأخذت تعاتبه عتاب الراغبة غير المفَرِّطة بحبيبها. ولاحظْ قولها: "وُقيتَ" هذا الدعاء (في وسط العتاب) لا يصدر إلى عن امرأة. ثم هي خائفة عليه قالت: "ألمْ تخفْ؟" هذا الاستفهام يقع بين العتاب وبين الإعجاب بشخصيّته المغامرة التي تُذلّلُ كل الصعاب من أجل الوصول إليها. ثم لاحظْ أنها ترى أهلها عدواً له "وحولي من عدوّك حُضّرُ" أي: هي لا تعاديه مع أهلها بل هي تحبه! إن ولاءها لحبيبها وليس لأهلها. وهذا شأنُ المرأة دائماً.. ولاؤها لحبيبها، وإن كانت لا تكره أهلها، ولاتحب لهم القتل مثلاً.

ثم لاحظْ البيت الثالث الذي تريد أن تُمسك فيه العصا من الوسط:

.. فواللّهِ، ما أدري أتعجيل حاجةٍ سرتْ بك، أم قدنام من كنت

إنها في الشطرة الأولى تقول ما يزعجه ويقلقه: "أتعجيل حاجة سرت بك؟" إنه شبيه بقول المرأة غير الراغبة في الرجل الذي يريد أن يفتح حواراً معها.. مقدّمة لعلاقة معها: "لِمَ تسألني؟ وماذا تريد؟" جواباً لقوله لها: "أين وجهتك أيتها الجميلة؟" تقصد بذلك أن تُغلق دونه طريق الحوار، فالعلاقة. وهذا الجواب يكاد يوئسه من بناء علاقة معها، ويشعره بأنها غير راغبة فيه. ولكنّ رهافة شعور الأنثى يدرك أنّ في مثل هذا القول توجيهاً له إلى غير الوجهة التي يريدها والتي هي أيضاً تريدها في أعماقها؛ فتسرع إلى تبديد مقدمات اليأس التي بدأت تتسلل إلى نفسه فتقول له: ألك أنت رغبة في اتجاه معين؟ مما ينعش الامل في نفسه، ويعيد إليه الشعور بأنها غير رافضة له، وإنما الجواب الأوّل صدر عن ردّ فعل "فَوْرِيّ" قبل أن يصل المعنى إلى عقلها، فيَنشر في جسدها شيئاً من الرغبة. وفي حالة -نُعْم- قالت: "أم قدْ نام من كنت تحذر؟" إشعاراً له بأنها تعرف قصدهُ، وأنها غير منكرة لهذا القصد، وأنها تريد أن تطمئن أن القوم قد ناموا. ولذلك أنعش هذا الإضرابُ عن المعنى الأول إلى المعنى الثاني.. أمله، فصرَّحَ لها بسبب مغامرته، مُطْمَئِناً أنها تقصد المعنى الثاني "أم قد نام من كنت تحذر؟" قال:

..فقلت لها: "بل قادني الشوقُ والهوى إليكِ -وما عينٌ من الناس تنظرُ"

إن عمر خبير بسلوك النساء، وأن المرأة قد تشعرك باليأس أولُ ثم تسرع إلى تبديد الياس من نفسك بعبارة أو بسمة أو حركة، مما يعيد إليك الشجاعة في معاودة الإقبال عليها. قال عمر في قصيدة أخرى:

.. قالت: وعيشِ ابي وحُرمة إخوتي لأنبهنَّ الحيَّ إن لم تخرجِ
فنهضتُ خوف يمينها، "فتبسمت" فعلمت أن يمينها لم تُحرَجِ
فلثمت فاها.. آخذاً بقرونها شُرْبَ النزيف ببرد ماء الحَشْرَجِ

نهض وكاد يخرج، ولكن تبسُّمها أعاد الطمأنينية إلى نفسه فانكبَّ عليها يقبلها، بل يشرب من فيها كما يشرب الظمآن من الماء لقراح.

ثم. ابتعد عن نُعمٍ الفزعُ فقالت في هذه الحالة ما تقولها المرأة عادةً، وهو الدعاء له بالسلامة، أيْ: لحبيبها:

.فقالت-وقد لانتْ وأفرخَ رُوعُها- "كلاك بحفظْ رَبُّكَ المتكبرُ"

ماذا تقول غير هذا المرأة في مثل هذه الحالة التي يزول عنها الخوف وتتحرك دواعي الجنس في دمها، راغبةً في حبيبها، تريد أن تطمْئنه وتُسَهّلُ له الطريق إلى السياحة في أنحاء جسدها.

وفي الأزمة الثانية عندما انبلج النهار وعمر لمّا يزل في خباء نُعمٍ.. تصرفت النساء كما هي عادتهنَ وطبيعة سلوكهنّ، قالت نُعْمٌ:

.. فلما رأت من قد تنبّه منهمُ وأيقاظهم.. قالت: "أشرْ، كيف

إنها تطلب منه المشورة، لأن المرأة يضطرب عقلها في حالة الخوف لشدة انفعالها، كما هي حالة نُعْمٍ عند استيقاظ قومها. فأجابها الحبيب جواب الرجل الشجاع في مثل هذه الحالة:

.. فقلتً: "أُباديهم، فإمّا أفوتُهُمْ وإماً ينال السيفُ ثأراً فيثأرُ

إنها المواجهة مع القوم؛ فإما أن يتجاوزهم فينجو، وإما أن يُحيطوا به فيقتل منهم قبل أن يقتلوه، فيثأرُ بذلك لنفسه. فلم يُرْضِها هذا الحلّ، لأنه يعرضها إلى الفضيحة التي يتحقق بها ما يشيعه عنهما الكاشحون، ويصدُق عليها ما كان يتناقل عن علاقتهما. ولذلك "تفتق عقلها عن طريق للحلّ: توجهت

إلى عرض الأمر على أختيها لعلهما تجدان حلاً. (لاحظْ أنها لم تتوجهْ نحو إخوتها وإنما توجهت نحو أختيها. لأن إخوتها سيبادرونها ويبادرون عمر بالسيوف، أما أختاها فستبحثان عن حلّ لا يُعرِّضُ أُختهما للقتل ولا للفضيحة، ولا يعرض حبيبها لسيوف إخوتهنّ. هذا.. هو الذي يتماشى مع طبيعة الرجل، ويتماشى مع طبيعة المرأة، ولهذا.. قال تعالى: "الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُواْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ" [النساء: ٣٤]. لاحظْ قوله: "قوامون" وليس "قائمون". أيْ: جاءت على وزن (فعّال)- بتشديد العين- الذي يدل على (المبالغة) في كلام البشر، وعلى (التوكيد) في كلام الله تعالى، ولم تجيءْ على وزن (فاعل) الذي لا يدل لا على مبالغة، ولا على توكيد، لأن (قَوّامِيّة) رجل على البيت سبب في صلاح البيت، وعدم قوّاميّته عليه، (بسبب موت أو مرض أو ضعف شخصيّة).. يعرض البيت إلى الضياع: يتشرد وينحرف الأولاد والبنات غالباً، ماذا قالت ردّاً على الحلّ الذي اقترحه عمرُ؟

قالت:

.."فإن كان لا بُدّ مَنه فغيرُهُ	من الأمر أدنى للخفاء وأسترُ"
"أقصُّ على أُختيَّ بدْءَ حديثنا	وما ليَ من أن تعلما.. متأخَّرُ"
"لعلهما أن تطلبا لك مخرجاً	وأن ترحُبا صدراً بما كنتُ أَحْصَرُ"
فقالت لأختيها: أعينا على فتىً	أتى زائراً، والامرُ للأمرِ يُقدَرُ"

فماذا كان من أختيْها؟ لم تغضبا عليها، بل طمأناها بأن الخطب أيسر مما تتوقع:

.فأقبلتا، فارتاعتا ثم قالتا	"أقلي عليك اللوم فالخطبُ أيسر"

لاحظْ أنهما أقبلتا "فارتاعتا" مع أن نُعماً أخبرتهما بالزائر، ولو كان رجلان في موقعهما "لما ارتاعا" بل لبادرا باستلال سيفيهما للفتك بهذا الفاسق. ثم وجدتا الحلّ:

.فقالت لها الصغرى: "سأُعطيه مِطْرَفِي ودرعي وهذا البُردَ، إن كان يحذرُ"

"يقوم، فيمشي بيننا متنكّراً فلا سرّنا يفشو ولا هو يظهرُ"

وهكذا.. كان الحلّ، فختمه الشاعر المغامر المحبّ بقوله:

.. فكان مِجني دون من كنت ثلاثُ شخوص: كاعبان ومعصرُ

ولكن المرأة لم تتجاوزْ طبيعتها بما وجهه هؤلاء النسوة لعمر بعد نجاح الحلّ وزوال الخطر، ماذا قلْنَ له؟ ولا نقول: ماذا فعلن به؟ قلن:

.. فلما أجزنا ساحة الحيّ قلْنَ لي "ألم تتقِ الأعداءَ والليلُ مقمرُ؟"

سبحانَ الله! هنّ أوهما- لسن عدوات له بل راضياتٌ بما فعل، ولكنّهنّ ينبهنه من الأعداء، ويعجبن من جرأته، والقومُ أعداؤه، والقمرُ يدل عليه، ثم ماذا قُلْنَ؟

.. وقلْنَ: "أهذا دأبُكَ الدهرَ سارداً أما تستحي أم ترعوي أم تفكرُ؟"

تأنيب أقرب إلى تنبيهه من الأعداء: يدل على ذلك قولهنّ بعد ذلك:

.."إذا جئت فامنح طرف عينك لكي يحسبوا أن الهوى حيثُ"

لا يتوعدنه إذا عاد بالويل والثبور وعظائم الأمور، بل ينصحنه نصيحةً صادرةً من قلوب راضية بما فعل، وكلُّ ما تريده هو السّتر وعدم الفضيحة.

❖ ❖ ❖

ما سبق يدل على أن عمر ابن أبي ربيعة كان على علاقة قويّة بالنساء، مما جعله خبيراً بطبيعة المرأة ونفسيتها، يتحدث عنها ويعبر عنها تعبير الخبير، وليس تعبير الذي يتصوّر طبيعة المرأة ونفسيتها تصوراً ثم يعبر عنها، وهو ليس له صلة "حيّة" بها، أما قوله عند الوفاة لأخيه الحارث بأنه قال ولم يباشر(١).. فكلام غير صحيح. إما لأن الخبر نفسه مكذوب، أو لأنه أراد أن يُرضيَ أخاه وأن يزيلَ ما في نفسه من الكآبة على آخرته، أيْ: آخرة عمر.

يقول طه حسين: "وهناك مسألة عُنِيَ بها القدماءُ عناية شديدة، ولا بُدّ من الإشارة إليها والقولِ فيها، أكان عمر ابن أبي ربيعة صاحب لهو وعبث وفتك أم كان شاعراً لا أكثرَ ولا أقلّ؟ وبعبارة أخرى: أكان عمر ابن أبي ربيعة كالعرجيِّ (المحقق) أم كجميل (العفيف)؟

"أما القدماء.. فيختلفون اختلافًا شديداً، ويرون فيه رأيين متناقضين يضيفونهما إلى عمر نفسه؛ فمنهم من يقول: إن عمر كان صاحب عبث وفجور، ثم يزعمون أن سائلاً سأله: أكلّ ما قلته في شعرك فعلته؟ فأجاب: نعم! وأستغفر الله. ومنهم من يزعم أنه كان صاحب عفة وطهر، وأنه كغيره من الشعراء.. كان يقول ما لا يفعل، ويزعمون أنه أقسم الإيمان المحرَجة ما أقدم في حياته على حرام".

ثم يعلق على هذين الرأيين بقوله: "ليس بين هذين الرأيين المسرفين فيما نعتقد رأي وسط. فلنكن نحن أصحاب هذا الرأي؛ لا أستطيع أن أصدق مهما يقسم عمر ومهما يقل الرواة أن الشاعر المترف الذي قضى شبابه في غير نسك ولا

---

(١) طه حسين- حديث الأربعاء- ١/ ٢٩٩.

زهد ولا تدين، والذي كان كلّ شيء يتيح له اللهو والعبث، فكانت له الثروة وكان له الجمال، وكانت البيئة كلها بيئة لهو وترف- لا أستطيع أن أصدق أن هذا الرجل قضى حياته طاهراً بريئاً من كل مجون، ثم .. لا أستطيع أن أصدق، مهمايقل الرواة ومهما يقل عمر نفسه .. أن هذا القرشي الشريف ذا المكانة العالية والحسب الرفيع، والذي كان متأثراً كغيره من الأشراف بطائفة من النظم والعادات الخاصة، والذي كان يعيش في ظلّ سلطان ديني قوي، من الوجهة السياسية إنْ لم يكن قوياً من الوجهة الخلقية – لا أستطيع أن أصدق أنه أنفق حياته كلّها في عبث ولهو، وفي فجور ومجون، وأنه فعل كل ما قال"[1].

ولكن طه حسين يقرر أن غزله المحقق أو أن علاقاته المباشرة مع النساء، لم تكن مع الشريفات، فهو صادق عندما يقسم أنه لم يرتكب حراماً مع النساء، فَصِدْقُهُ هذا "مقصور على طائفة من شريفات قريش وغير قريش؛ فليس من شكّ في أن صلته بأخت عبد الملك (الخليفة) وابنته، وبسكينة بنت الحسين ولُبابة بنت عبد الله ابن عباس وعائشة بنت طلحة.. كانت طاهرةً كلّ الطهر، بريئةً كلّ البراءة من الإثم، كانت لفظية ليس غير"[2].

بيْدَ أني لا أستطيع أن أُجاريَ طه حسين إلى آخر الشوط؛ فإن كان ممكناً أن نعتبر علاقته مع هؤلاء اللاتي ذُكِرْنَ آنفاً.. هي علاقة لفظية ليس غيرُ- فليس من الممكن أن نعتبر علاقته مع شريفات أُخَرَ كثيراتٍ علاقة لفظية بل إنها علاقة تحقيقية، لاعتبارات أربع: الأوّل- أن عمر كان يقصر علاقته على

(١) طه حسين/ حديث الأربعاء: ١/ ٢٩٩.

(٢) المرجع السابق: ١/ ٣٠١.

الشريفات ولم ينظر إلى عامة النساء، والثاني- أن مجال الترف الذي يقود إلى اللهو هو أوسع عند الطبقة الأرستقراطية منه عند الطبقة الفقيرة أو حتى الوسطى، وإن المتع يجذب بعضها بعضاً، فالمرأة المتوافرة لها كل المتع التي يجلبها لها الترف كالمأكل والملبس والمشرب والزينة هي أميل إلى ضمِّ المتعة الجنسية لهذه المتع من امرأة الطبقة الوسطى. والثالث- أن رجال الطبقة الأرستقراطية هم مشغولون بمتعهم أيضاً، مما لا يمنحهم وقتاً كافياً لمراقبة زوجاتهم أو بناتهم. والرابع- أن أخلاق الطبقة الأرستقراطية ألينُ من أخلاق الطبقة الوسطى، فيتسامحون فيما لا تتسامح به الطبقة الوسطى، لأن الترف - في الدنيا- يضعف الأخلاق الخاصة بالجنس وبعض المحرّماتِ لا محالةَ، أما ترى أن الطبقة الأرستقراطية في المجتمعات الإسلامية تبيح لنسائها وبناتها ما لا تبيحه الطبقة الوسطى، كارتدائهن اللباس الإفرنجي والاختلاف إلى الحفلات المختلطة، والسباحة المختلطة والتدخين، وأحياناً شربَ المسكر؟ وكلُّ ذلك.. يُعطي من الفرص، لممارسة الجنس الحرام، ما لا يعطيه الابتعاد عن كلٍّ هذه الأشياء عند الطبقة الوسطى.

هذا عمر.. أرستقراطي غزِل محقق كثيراً، ومتغزل بلا فعل قليلاً، وكان مجال احتكاكه وغزله بالأرستقراطيات مما يجعل غزله الحسيَّ بهنّ يصدق كثيراً ويكذب واقعياً- قليلاً.

ثالثاً: اللفظ والتعبير:

ليست الألفاظ والتعابير عند عمر من (الكثافة) بحيثُ تشبع الذوق والوجدان، ليس عدم الكثافة في هذه القصيدة القصصية وحدها، بل في جميع شعره، بل هُنّ ألفاظ وتعابير بسيطة مسطحة تقرب من مستوى الأحاديث اليومية. وذلك للأسباب الثلاثة الآتية:

الأول – حالة الترف والنعيم التي كان يعيشها عمر. إذْ من المعروف أن الترف يرقق الطبع، ورقة الطبع تؤدي إلى رقة الألفاظ والتعابير وسهولتهما في التعبير عن المعاني والأفكار. وكلنا يذكر الشاعر البدوي الذي وفد على الخليفة الأموي فمدحه بقوله:

.. أنت كالكلبِ في حفاظِكَ للوُدِّ   وكالتيسِ في قراعِ الخُطوبِ

فلم يغضب الخليفة، لأنه عرف أن ذلك من أثر البيئة. فأمر بأن يُعَدَّ لهذا الشاعر بيت فيه كل ألوان النعيم، فمكث الشاعر في هذا البيت حوْلاً كاملاً، وفي إحدى نزهاته في غوطة دمشق رأى سِرباً من الفتيات الحسانِ فقال فيهن بيتاً من الشعر.. قال:

..عيونُ المها بين الرُّصافةِ والجسرِ   جَلَبْنَ الهوى من حيثُ أدري ولا أدري

فعندما سمع الخليفة بهذا الشعر قال: ردّوه إلى البادية لئلا ينقطع من الرقة.

الثاني- الحوار الذي كان يُكثر منه عمر.. يجري بينة وبين النساء الجميلات، سواءً أكُنّ حبيبات أم كُنّ مجرد جميلات، (لأن عمر كان يُفْتَنُ بالجمال الحسّي أكثر من فتنة بالجمال العقلي والنفسي) لأن الحوار -بطبيعته- يجعل الحديث وإن كان في الشعر كأنه في النثر أو الحديث اليومي، ويصرف عن الاهتمام بتعميق المعنى، والإكثار من الأخيلة. فالمعنى لا يَعْمُقُ إلا من خلال الرويّة والتأمل. والخيال لا يعمل جيداً إلا عندما تنفسح المسافة بينه وبين الفضاء. أمّا التفكير.. بشخص آخر يحاورك فإنه يُقَصِّرُ من امتداد الخيال مما يحجبه عن الإكثار من الأخيلة. بل لو أن عمر أكثر من المعاني العميقة وأكثر من الأخيلة وخاصة المبتكرة .. لعددناه متكلفاً ليس صادقاً -فنياً وواقعياً- في التعبير عن وجدانه: عن عاطفته ومشاعره وأحاسيسه، ولكن عمر كان ذلك الرجل الصادق في التعبير عن تجاربه وعمّا يجول في نفسه. يساعده على ذلك بيئة أرستقراطية من طبيعتها التسامُح والهروبُ من المنغصات. اقرأْ بعض حواره مع هند تجدْه حديثاً يومياً، ولكنْ قريباً من القلب، يقول:

.. ليتَ هنداً أنجزتنا ما تعدْ   وشفتْ أنفسَنا مما تجدْ

واستبدتْ مرّةً واحدةً   إنما العاجز من لا يستبدْ

ثم يصف حوارها مع جاراتها:

.. ولقد قالت لجاراتٍ لها   وتعرّت ذات يوم تبتردْ

"أكما ينعتني تبصرنني   عَمْرَكُنّ الله أم لا يقتصدْ؟"

فتضاحكْن وقد قُلْنَ لها   "حَسَنٌ في كل عين من تودْ"

ثم يُجري حواراً بينه وبينها:

.. قلتُ: من أنت ؟ فقالت: "أنا من   شَـفَّهُ الوجـدُ وأبـلاه الـكمـدْ

قلـــت: أهـــلاً، أنـــتم بغيثُـــنا   فتسـمينا فقالـت: "أنـا هـنـدْ"

إنمـــا أهلـــك جـــيران لـــنا   إنمـا نحـن وهـم شـيء أحـدْ"[1]

فهل تجد في حوارها مع جاراتها شيئاً من التكلف أو التعمق أو الخوض في موضوع خطير.. في الدين أو السياسة؟ إنه حدث يومي تافه في ذاته، فنحن لا نسائل الناس عن الاستحمام: أفاستحممتِ هذا اليوم أم لم تستحمي؟ إنما رَفَعَهُ عن التفاهة هذه الخفة في الروح، وهذا الحوار الذي ينطوي على تساؤل يدلّ على السذاجة والبساطة في نفس هند.

ثم.. الحوار بينه وبينها، ليس عن موضوع مهم، وإنما هو حوار من أجل التعارف بينهما. عندما سألها: من أنت؟ لم تجب: أنا هند. بل أجابته جواباً يطمعه، ويشعره بما يجري في نفسها نحوه: "أنا من شفه الوجد وأبلاه الكمد." هذا الجواب سَهّل على الشاعر الخبير بنفس المرأة أن يُعرّفها بنفسه، مما شجعها هي أيضا أن تُعرّفه بنفسها: "أنا هند". كل ذلك بيسر وسهولة وبلا تكلف. ولكن هذا اللون من الكلام يفتقد (التكثيف) الشعري الذي نجده في شعر كثير من الشعراء الكبار كأصحاب المعلقات، وكجرير والفرزدق والأخطل في العهد الأموي، وكأبي تمام والبحتري والمتنبي في العصر العباسي. ولكي لا نتركك تتساءل: ما هو الشعر (المكثف) نورد لك تحليلاً لبيت واحد من قصيدة المتنبي في مدح كافور الإخشيدي التي مطلعها:

..كفى بك داءاً أن ترى الموت شافياً   وحسْـبُ المـنايا أن يكُـنّ أمانـيا

---

(١) عمر ابن أبي ربيعة: الديوان: ١٠١.

الثالث: طبيعة عمر التي فُطرت على حب النساء الجميلات، وملاحقتهنّ والتغزل بهن، والغزل -بطبيعته- لا يحلو إلا بالكلام السهل الرقيق، ولذلك فأنت تجد أن أسهل شعر أي شاعر إنما هو الغزل. انظر إلى امرئ القيس أقدم الشعراء العظام.. كيف رقّ شعره وأصبح سهل الفهم عندما أجرى عتاباً مع حبيبته فاطمة، قال:

..أفاطمَ، مهلاً، بعضَ هذا التدلُّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ هجري فأجملي
أغرّكِ مني أن حبّكِ قاتلي وأنكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ
فإن تكُ قد ساءتك مني خليقةٌ فسُلّي ثيابي من ثيابك تنسّلَّ
وما ذرفتْ عيناكِ إلا لتضربي بسهميْكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ[1]

فهذه الأبيات الأربعة ليس فيها كلمة صعبة إلا (صرمي) وقد أبدلنا بها كلمة (هجري).

والآن إلى تحليل بيت للمتنبي نبين فيه ماذا يعني قولنا: "شعر مكثف".

أجود الشعر، سواء أكان بيتاً أم قصيدة، أم كان ديوناً.. هو ما اتّصف بثلاث صفات: الأولى- أَنْ تكون ألفاظه على قدِّ معانيه القائمة في الوجدان (أو النفس) الذي يرسلها إلى العقل والخيال لتتبلور فيهما. والثانية أن تكون العلاقات بين ألفاظ المعنى قادرة على التعبير عنه بأفضل صورة علاقات للألفاظ. والثالث- أن يكون فيه تصوير بارع قائم على الخيال أو على التصوّر العقليّ وَحْدَهُ. ولن يكون التصوير بارعاً إلاّ إذا جاء مطابقاً لمعنى مادّة الوجدان التي دفعها إلى العقل والخيال.

(١) امرؤ القيس: الديوان: ١٣.

فليس الشعر الرائع (والأدب عامّةً) هو الذي "يتلاعب" بألفاظه العقل.. فيقدم ويؤخر ويحذف ويضيف كما يفعل صانع الكلمات المتقاطعة، بل إن الشعر الرائع هو الذي ينبعث من الوجدان إلى العقل والخيال.. فيكون دورهما هوَ بلْوَرةُ رسالة الوجدان في صورة لفظيّة تعبّر عن رسالة الوجدان خير تعبير.. عن تداخلِ جزئيّاتِ المعنى وعن تشابكها على شكل علاقات لفظيّة دالّةٍ على معانٍ.

ولهذا.. فقولُ حسانَ ابنِ ثابتٍ- رضي الله عنه-:

.. وإنما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضُهُ   على المجالس إنْ كيْساً وإنْ حُمُقا[1]..

ليس دقيقاً. فالشعر الجيد ليس معاني يُفرزها لُبُّ المرء (أيْ: عقلُهُ). وإنما هو معانٍ تنبعث من الوجدان، محمّلةً بالمشاعر والأحاسيس والعاطفة والانفعالات – لتسلك طريقها إلى العقل والخيال. (وليس الخيال إلاّ بعضَ وسائل العقل لتَصَوُّرِ الأشياء وتصويرها).

ومن الشعر الرائع بيت المتنبّي الذي نعالجه، وهو:

.. فما ينفعُ الأُسْدُ الحياءُ من الطَّوى   ولا تُتقى حتى تكون ضواريا[2]

لاحظْ أنه قال "الأُسْدَ" – بضمّ الهمزة وتسكين السين- لتكون أشدَّ وقعاً من كلمة (الأسود) التي يذهب بشِدَّتها المدُّ الطويلُ الذي يأتيها من حرف العلّة وهو الواو، ولاحظْ أنّ الذي ساقه وجدانه هو كلمةُ (الحياءُ) وليس كلمةَ (الخجل).. لأنّ –الخجل- لا تشديد فيها، ولا مَدٌّ فيها كالمدّ الذي في كلمة

---

(١) حسان ابن ثابت: الديوان ٢٥.

(٢) أحمد ابن الحسين/ المتنبي: الديوان: ٤٤١.

(الحياءِ) هذا المدَّ الي يستفرغ نَفَسَ المحزون ويعطيه شيئاً من الرّاحة. فإمّا ضغطٌ للصوت عن طريق الحركة والسكون كما في –الأُسْد- ليعبِّر عن ألَم المتنبي وحزنه لفقدانه القوّة التي لا يفتأ يفكّر فيها بعد أن غادر سيفَ الدولةَ، متسلّلاً من حمى سيف الدولة، لعدم امتلاكه القوة، ولو كان يمتلك القوّة.. لناجزه، ولما فرٌّ متسلّلاً، وإمّا مدٌّ للصوت عن طريق الألف الذي يستفرغ شيئاً من حزن المتنبي الذي أدى به – آنذاك- إلى اليأس من الحياة. أمَا قال في مطلع القصيدة التي منها هذا البيت السابق:

..كفى بكَ داءاً أن ترى الموتَ شافيا وَحَسْبُ المنايا أنْ يكُنّ أمانيا؟

ثم.. لاحظْ أنّ وجدانه دفع إلى عقله كلمة (الطوى) وليس الجوع) مثلاً لأنّ الطاءَ من ناحيةٍ حرف شديد، خلافاً للجيم الحرفِ المتفشّي. ولأنّ –الطّوى – من ناحية ثانية لا تخلو من غرابة، وحالة المتنبّي التي ألمحنا إليها آنفاً.. تتوق إلى القوّة ويتجذّر في وجدانه الشعور بأنّ الحياة لا قيمة لها بغير القوّة التي يجدها المتلقّي في كلمة (الطّوى) لفظاً وغرابةً. لأنّ القوة في حياة الناس أقربُ إلى أن تكون غريبةً لا يحوزها إلاّ القلّة. أمّا قال الله تعالى معبّراً عن أن الغالب على الإنسان الضعف وليس القوّة: "**يُرِيدُ اللهُ أَن يُخَفِّفَ عَنْكُمْ وَخُلِقَ الإِنسَانُ ضَعِيفاً**" [النساء: ٢٨].

ثم.. قال: "ولا تُتّقى" فجاء بالفعل مبنيّاً للمجهول.. لاعتبارين: أحدهما – أن المبنيَّ للمجهول أقوى جرساً لوجود الضمّة في أوّله. ومن المعروف أنّ الضمّة أضخم صوتاً من الفتحة. والثاني – أن البناء للمجهول يُخفي الفاعل فيجعل التركيز على المفعول به الذي يتحوّل إلى نائب فاعل. وذلك .. يجعل التعبير غريباً.. فيه سرٌّ يشبه السحر. أليس السحر يقوم على كيفيّة غريبة سرّيّة؟

والغرابة والسرّيّة يثيران في النفس الخوف.. خلافاً لما هو واضح معروف. والمتنبّي الذي كان يفتقد القوة، أليس خائفاً لعدم امتلاكه لها. أيغادر سيف الدولة متسلّلاً، مستأذناً منه مدّعياً أنه يريد أن يذهب إلى مزرعة له، لو كان يمتلك القوّة؟ ألم يقطع الطريق بين حلب –عاصمة سيف الدولة– ودمشق.. خائفاً يترقب؟

ثم.. قال: "ضواريا".فلم يستعملْ جمعَ المؤنث السالمَ الذي يُوحي بالضعف.. ولا صيغة "ضارية" التي توحي بالضعف كذلك، لأنها صفة –من حيثُ المعنى– للمفرد المؤنث.

قد يقال: لكنّ الشاعر لو استعمل الكلمات التي قدّمتها للمقارنة.. لما صحّ معه الوزن، فأقول: إنّ الشاعر الكبير كالمتنبّي لا يُعجزه الوزن عندما يكون المعنى الوجدانيّ يتطلّب نوعاً من الكلمات يُعبّر عنه، فكما أنّ الأديب الناثر الكبير.. تتدفّق من فِيهِ ومن قلمه المعاني والالفاظ وَحْدَةً واحدةً، ولا نعرف نحنُ "الكيفيّة" التي يتمّ بها ذلك، ولا يعرفها هو كذلك –فإنّ الشاعر الكبير يتدفّق البيت الشعريّ (والقصيدة كلُّها) من فيه ومن قلمه وَحْدةً واحدةً لفظاً ومعنىً ووزناً، دون أنْ نعرف نحن ولا هو "الكيفيّة" التي يتمّ بها ذلك، ولكنْ هذا هو الذي يكون.

أما علاقات الألفاظ، بعضها ببعض التي تتدفّق من الوجدان إلى العقل، ويكون لها دلالة على المعنى عند الشاعر الكبير، أو قلْ: إنّ الوجدان هو الذي يقدّم مادتها إلى العقل ليقوم العقل ببلْوَرة ارتباط بعضها ببعض–فإنّ صورته تبدو في بيت المتنبي السابق بتقديم المفعول به (الأُسْدَ) على الفاعل (الحياءُ)، لأنّ

التعبير البسيط والمحايد أو العقليّ المحض يستدعي أنْ يُقال: "فما ينفع الحياءُ الأسدَ" فيقدّم الفاعل على المفعول به. لأنّ هذا هو الأصل في بناء الجملة الفعليّة في العربيّة. ولكنّ أعماق المتنبّي التي كانت تتوق إلى القوّة التي تفتقدها.. ما كان لها أنْ تُقدِّم كلمة (الحياءُ) الذي لم يُطلبْ لذاته وإنما جاء لإتمام المعنى مع كلمة (الأُسْدَ) التي كانت رمزاً للقوّة، أمَا ترى أنّ الحق تعالى قال: "**ووصّى بِهَا إِبْرَاهِيمُ بَنِيهِ وَيَعْقُوبُ**" [البقرة: ١٣٢] فَقَدّمَ إبراهيمَ عليه السلام- وأَخَّرَ يعوقبَ عليه السلام- بعد المفعول به (بَنيهِ).. لانّ يعقوبَ لا يساوي إبراهيمَ في المكانة.. فإبراهيم أبو الأنبياء، ويعقوب من عُرض الأنبياء. وإبراهيم هو جدّ يعقوب.. فليس من العدل -إذن- أن يساوى في التعبير بينهما بحيثُ يَرِدُ ترتيبَ يعقوب بعد إبراهيم مباشرة، بل العدل يستوجب أن يُؤخِّر يعقوب بعد المفعول به، والعدل في التعبير عن المعنى هو الجمال المنشود بعينه.

وهكذا.. فأنت ترى أنّ ترتيب الألفاظ في القرآن الكريم.. بالدرجة الأولى، وفي الشعر الرفيع (والأدب عامّةً) .. بالدرجة الثانية – لا يقع اعتباطاً وإنما يأتي بحساب دقيق دقّةً فلكية في القرآن الكريم، ويأتي بحساب جدير بالاعتبار عند الشعراء والأُدباء.

أمّا الخيال في هذا البيت، فيقع في صورتين: الصورة الأُولى -في قوله: "فما ينفع الأُسْدَ الحياءُ" فالحياءُ أصلاً شعور يقع للإنسان، وعلى هذا فقد شخّص الشاعر الأُسْدَ فأسبغ عليه المشاعر التي يحسّ بها الإنسان، وهذا.. دليل آخر على أنّ الشاعر كان يتوق إلى امتلاك القوّة لأنّ الذي يمتلك القوّة وإنْ كان حيواناً (أَسداً) يرقى في وجدان الشاعر وخياله إلى مرتبة .. الإنسان، بل لعلّه

مُقدَّمٌ -عنده- على الإنسان الذي لا يمتلك القوّة، وأنا أُحسّ أن الشاعر بهذا يؤنب نفسه -بطريقة غير مباشرة- على عدم امتلاك القوة التي يمتلكها حيوان أعجم، لأن تأنيب الإنسان لنفسه يخفّف من الضغط النفسي الواقع عليه، أما ترى أنّ المجرمين يقولون يوم القيامة، جواباً على سؤال أهل الجنّة لهم.. قائلين: "ما سلككم في سَقَر"؟ فقال المجرمون: "قَالُواْ لَمْ نَكُ مِنَ الْمُصَلِّينَ * وَلَمْ نَكُ نُطْعِمُ الْمِسْكِينَ * وَكُنَّا نَخُوضُ مَعَ الْخَائِضِينَ * وَكُنَّا نُكَذِّبُ بِيَوْمِ الدِّينِ * حَتَّى أَتَانَا الْيَقِينُ" [المدثر: ٤٢-٤٧].

أما ترى أنهم سالوا على أنفسهم تأنيباً عن طريق هذا الاعتراف بالذنوب؟ وإنّ هذا الأسلوبَ.. أسلوبَ الاعترافات تلجأ إليه بعض المدارس النفسيّة، لأنّ الاعتراف بالأخطاء أو الذنوب، يُطهّر النفس منها أو يخفّف من وقعها عليها على الأقلّ.

ولكنْ.. يجدر ألاّ تظنَنّ أنّ أيّ صورة خياليّة (كالاستعارة مثلاً) تطهّر النفس أو تستفرغ شعور الإنسان -شاعراً ومتلقياً- مهما كان نوع الشعور حُزناً أو فرحاً أو خوفاً أو غضباً أو مروءة.. الخ. ولكي ندلّل على ما نقول نورد لك البيتين التاليين اللذين يستشهد بهما البلاغيون:

.. قامت تظلّلني من الشمسِ	نفسٌ أعزُّ عليَّ من نفسي[1]
قامت تظلّلني ومن عَجَبٍ	شمسٌ تظلّلني من الشمسِ

فالشاعر - كما ترى- يصف حبيبته بأنها شمس، عن طريق الاستعارة التصريحيّة بقوله: "شمسٌ تظلّلني من الشمس". ولكنّ هذه الاستعارة دلّت على نفس مريضةٍ عند الشاعر.. فهل من اللياقة أو المروءة أن تقف فتاة كالشمس لتظلّل رجلاً (الشاعرَ)؟ إنّ الشاعر بهذا عَكَسَ الموقف الطبيعيّ الذي تقتضيه

---

(١) القزويني:عمر ابن عبد الرحمن/ مفتاح العلوم: ٣١١.

اللياقة والمروءة.. فَبَدَلَ أن يقف الرجل الخشن بطبعه ليظلّل من الشمس الفتاة التي تشبه الشمس. جَعَلَها الشاعرُ تقف هي لتظلّله إنّ هذا التصوير يصدر عن نفس مريضة، أو عن تلاعُبٍ ذهنيّ بالألفاظ والصور المبتوتة الصلة بالوجدان. وهكذا مَسَخَتْ هذه الاستعارةُ المعنى وأفرزت صورة مشوّهةً!

إذن.. هذه الصورة الأولى التي رسمها خيال المتنبّي الذي يمتاح صُوَرَهُ من وجدانه.. أعظم وقعاً من صورة "تظللني من الشمس" إنها في قوله السابق: "فما ينفع الأُسْدَ الحياءُ". وقد رأيت قدرتها على التعبير المتفوّق عمّا يحسه في وجدانه. أمّا الصورة الأُخرى فتقوم على التشبيه الضمنيّ الذي لا يتضح إلاّ بإيراد بيتين سابقين على هذا البيت الذي نحلّله .. وهما:

.. إذا كنت ترضى أن تعيشَ بذلّةٍ فلا تستعِدَنّ الحسامَ اليمانيا

ولا تستطيلَنّ الرماحَ لغارةٍ ولا تستَجيدَنَّ العِتاقَ المذاكيا

فما ينفع الأُسْدَ الحياءُ...

إنّ التشبيه الضمنيّ يقوم على .. دعوى (وهي هنا البيتان السابقان) وعلى دليل (وهو هنا بيتُ الدراسة). وقد جاء هذا الدليل "غَلَقاً" في موقعه. فإنّ الحسام اليمانيّ، والرماح الطويلة والخيل العتاق -كُلُّ ذلك.. لا قيمةَ له إذا كنت راضياً بعيش ذليل. لأنّ الأُسْدَ -على قوتها وضراوتها- لا تستفيد من هذه القوّة والضراوة.. إذا تملك زمامَ أمرها.. الحياءُ.

ومثل هذا التشبيه الضمنيّ الذي جاء في ثلاثة أبيات.. جاء تشبيه ضمنيّ عند أ بي تمام في بيت واحد وهو قوله:

..لا تُنكري عَطَلَ الكريمِ من فالسيلُ حربٌ للمكانِ العالي

فالشطرة الأولى هي الدعوى، والشطرة الثانية هي الدليل. وبين الدعوى ودليلها تقارب لا تطابق. ولذلك .. لم يصلْ هذا التشبيه إلى مستوى التفوّق الذي وصل إليه تشبيه المتنبّي. لأنّ السيل –في بيت أبي تمام– حرب للمكان العالي حقّاً، ولكنّ الكرم لا يؤدّي دائماً إلى الفقر. ولعلّ المتنبّي الذي جاء بعد أبي تمام قد نظر إلى قول أبي تمام هذا عندما قال: "الجودُ يفقر والإقدامُ قتّالُ" فليس الجود كما أرى مفقراً دائماً وليس الإقدام مؤدّياً إلى القتل.. دائماً.

أمّا لماذا جاء تشبيه المتنبّي في ثلاثة أبيات وجاء تشبيه أبي تمام في بيت واحد؟.. فالجوابُ أنّ ذلك راجع إلى قوّة سيطرة الانفعال الوجدانيّ عند كُلٍّ من الشاعرين.. فالمتنبّي– كما عرفت– يعالج موضوعاً مُتّصلاً بوجدانه (وحياته) اتّصالاً عنيفاً حتى كانت حالته تحمله على أنْ يتمنى الموت، أو يرى الموت. ..خيراً من هذه الحياة، ولذلك.. كان تعدادُ آلة الحرب والاستكثارُ من صُوَرِها يناسب ما كان عليه وجدانه من تَوْقِهِ إلى القوّة (وآلةُ الحرب قوّة) هذه التي يفتقدها وتتوق أعماقه إلى الحصول عليها. أمّا أبو تمام فقد كان.. يمدح، فمسألة الكرم ليست راسخة في أعماقه أو مقلقة لها.. إلاّ بالقَدْرِ الذي يُحرّك نفس الممدوح ومروءته ليجود له ببعض المال. وهذا.. دافعٌ لا يزلزل أرجاء النفس بل يحرّكها حركة محدودةً لا يناسبها التطويل وإنما يتناسب معها الإيجاز والإشارة.

وكما أننا أوضحنا –فيما سبق– أنّ الاستعارة لا تكون مؤثرة كيفما وقعت بل قد تشوّه الصورة إذا لم تقعْ موقعها.. فإنّ التشبيه –بجميع أنواعه– كذلك. فكما عرفت أن تشبيه المتنبّي –الضمنيّ– قد وقع أجود موقع وأثّر

أعظم تأثير، وأنّ تشبيه أبي تمام -الضمنيّ- قد نزل عنه درجةً .. لأنه لم يُصِبْ كَبِدَ الحقيقة.. فيحسنُ أنْ تعرف أنّ تشبيه ابن الروميّ في بيته التالي:

.. قد يشيبُ الفتى وليس عجيباً أنْ ترى النَّوْرَ في القضيبِ

لم يُعقَد له التوفيق. لأنّ الدليل فيه وهو: "وليس عجيباً أن ترى النور في القضيب الرطيب."لم يتجانسْ مع الدعوى وهي: "قد يشيب الفتى" . لأن شيب الفتى أمر نادر ومستنكر وعجيب، أمّا النور في القضيب الرطيب فأمر طبيعيّ وشائع وليس عجيباً. ولأنّ الشيب -في حقيقته- دليل شيخوخة وعجز وَدُنوّ من مفارقة الدنيا ، ولأنّ النور - في حقيقته- دليل شباب وطراوة وإقبال الحياة وليس إدبارها ، ولهذا.. فأنتَ ترى أنّ ابن الروميَّ لم يُوَفّق في تشبيهه هذا الضمنيّ؛ الشيب إدبار، والنور إقبال.

إذن "القضيّة ليست قضيّة استعارة أو تشبيه في التعبير أو خُلوٌ منهما ، وإنما هي قضيّةُ أن يقع الكلام موقعه، معبراً عن الوجدان متبَلْوراً في الأذهان، سواءٌ أكان فيه استعارة أو تشبيه أو كان مغسولاً منهما. أمَا ترى أن قول الله تعالى الذي سلف وهو: "ووصّى بها إبراهيمُ بنيه ويعقوبُ" مغسولٌ من الاستعارة والتشبيه.. ومع ذلك كان أبلغ قول وأعدله في موضعه؟ ولو أردنا أن نغيّر الترتيب فيه كأن نجعل يعقوبَ يلي إبراهيم لاحتجنا إلى بضع جمل للوفاء بالمعنى الذي وَفَتْ به في القرآن خمس صُوَرٍ كلاميّة فقط.

---

(١) ابن الرومي علي ابن العباس/ الديوان: ١٧.

وأخيراً.. فأنت ترى أن بيت المتنبّي هذا – ألفاظاً وعلاقات وصوراً- قد عَبَّرَ أبلغ تعبير وأوجزه عن توق المتنبّي إلى القوّة التي يفتقدها، وعن ألمه الشديد لفقدان هذه القوّة، وامتلاك –الآخر- لها، وأنّه (هذا البيت) قد أسهم – بما يحوي من تأنيبٍ للذات غير مباشر- في تطهير نفسيّة الشاعر ممّا فيها من ألم وحسرة لافتقاد القوة. وما كان يمكن التعبير عن هذا كُلِّهِ في بيت واحد.. بغير هذه الألفاظ وما قام بينها من علاقات، وبغير هذه الصُّوَر الحيّة المنبثقة عنها، ولقد تآزرت كُلّ عناصر البيت لتؤدّيَ إلى هذا التأثير الآسر للمتلقّي الذي لا يملك ألاّ يتعاطف مع الشاعر، وألاّ يشعر – من وجه آخر- بأنّ القوّة لا بُدّ منها لمن أراد أنْ يعيش عزيزاً مرهوبَ الجانب.. فرداً كان أو دولةً.

وهذا.. هو الجمال الشعريّ بعينه، والتكثيف الشعري ذاته.

❖ ❖ ❖

بعد ما لاحظته من (التكثيف) الشعري) في بيت المتنبي الذي اعتمد بالدرجة الأولى على مناسبة الألفاظ للمعاني التي جاءت تعبر عنها بعد أن "أفاضها" الوجدان إلى العقل والخيال. فكان الدور الرئيسي للوجدان (=العواطف والمشاعر والأحاسيس) وكان الدور المتمم للعقل والخيال – بعدما لاحظته من التكثيف الشعري هنا نعود لنعرض لبعض الأبيات التي فيها قليل (وليس كثيراً) من التكثيف الشعري عند عمر. قال:

.تهيم إلى –نُعْمٍ- فلا الشملُ جامعٌ ولا الحبْلُ موصولٌ ولا القلبُ مقصرُ

عبارة (الشمل جامع) فيهاتشخيص للشمل فكأنه إنسان يجمع الأحبة إليه، وأصلها: فلا الشمل مجموع، ولكن عُبّر بالفاعل عن اسم المفعول لإعطائه حركة وحيويّة وذلك كقوله تعالى عن المؤمن: "فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ" [القارعة: ٧] ومعناها هنا: (مرضيّة) ولكن قدمت (راضية) وهي اسم فاعل على (مرضية) وهي اسم مفعول لتمنح التعبير حركة وحيوية، فكأنه إذا رضي المؤمنون بهذه العيشة أصبحت هي نفسها راضية، سعادةً منها بما يحبر فيه المؤمنون. وهذا.. تشخيص للعيشة.

وعبارة (ولا الحبلُ موصولٌ) كناية عن عدم إمكانية لقاء الشاعر بحبيبته، لأن الشخص الذي بيده حبل ويصل به شخصاً آخر يصبحان في قَرَنٍ أيْ: يصبحان في ظرف واحد يقود إلى الائتلاف بينهما، لأنك لا تصل بحبلك شخصاً آخر إلا إذا كنت تحبه أو تريد أن تقيم علاقة طيبة معه. فإذا كان الحبل غير موصول فلا اتصال لك بالشخص الآخر، ولا اتصال بين الحبيب وحبيبته. واستعمال الحبل للكناية عن الوصل راجع إلى البيئة، فالحبل أحد

الأدوات التي يستعملها الناس كثيراً، فهي جزء من حياتهم اليومية. وهي كناية سهلة الفهم، لأنّ التكني بالأشياء المادية القريبة من حواس الناس.. يجعل الكناية أقرب إلى التصور وأدعى إلى الفهم. ويكون للشاعر في هذه الأيام أن يكنّى عن عدم الوصل بانقطاع الاتصال الهاتفي بينه وبين حبيبته مثلاً.

وعبارة (ولا القلب مقصر) تشخيص للقلب فكأنه إنسان يعزم على أمر بعيد المنال ولكنه يظلّ متعلقاً به. والقلب يعني كثيراً صاحب القلب أو الكيان كله. أما رأيت أن رسولنا –صلى الله عليه وسلم- قال : "ألا إن في الجسد مضغةً إذا صَلَحتْ صَلَحَ الجسدُ كلّه، وإذا فَسَدَتْ فَسَدَ الجسدُ كلّه، إلا وهي القلب".

وفي قوله :

.. إذا زرتُ نُعماً لم يزلْ ذو قرابة   لهـا كـلما لاقيـته يتـنمّرُ

هذا البيت المكسور على (التذمر) فيه كلمتان متميزتان الأولى –عبارة وهي (ذو قرابة) فهي أقوى من قوله (قرابتها)، ثم كلمة (يتنمر) فهي مأخوذة من (النمر)، والنمر معروف بشراسته، وجعلها في حالة المضارع يعطيها معنى التكرار المتصل بـ (كلما).

وقولُهُ :

.. أخا سفر، جوابَ أرضٌ تقاذفَتْ   بـه فَلَـواتٌ فهـو أشـعثُ أغـبرُ

فيه قوة وشدة آتيتان من قوله (جواب) عن طريق تشديد الواو ومن قوله (تقاذفت به فَلَوات) فتقاذفت أقوى من قولنا (انتقل من فلاة إلى فلاة، واستعمال (فلوات) بالجمع وليس (فلاة) بالمفرد يعطي الكلمة قوة في النطق لا تظهر في المفرد، والعبارة (تشخيص) للفلوات، فكأنه كرةٌ وكأن الفلواتِ رجالٌ يتقاذفونها.

وقوله :

.. وباتتْ قلوصي بالعراءِ ورحلُها — لطارقِ ليلٍ أو لمن جاءَ مُعْورِ

فيه قوة وكثافة شعرية لاستعماله (القلوص) بدل الناقةوكلمة (العراء) وقعت موقعها لأن الشاعر كان في البرّ وليس بين العمران.. وطارق ليل.. فيها قوة لمكان الطاء في أولها والقاف في آخرها. وكلمة (مُعْوِرُ) لا تخلو من غرابة تلفت انتباه المتلقي، واستعمالها بدل (ظاهر) التي هي في معناها يجعل بين كلمات البيت تناسقاً.

وقوله :

.. فلما فقدت الصوت منهم وأُطفئت — مصابيح شُبّت في العشاء وأنوُرُ

كان لكلمة (أُطفئت) وهي فعل ماض مبنيّ للمجهول، من المزية ما ليس لكلمة (أطفأها القوم) المبنية للمعلوم، لأن المهم عند الشاعر ليس من أطفأوا[1] هذه المصابيح بل المهم هو أن تنطفئ ليعمّ الظلام مما يسهل عليه الوصول إلى نُعمٍ دون أن يراه القوم. ويتجاوب معها الفعل الآخر المبني للمجهول (شُبّتْ).

وقوله :

.. وغاب قميرٌ كنتُ أرجو غيوبَهُ — وروّح رُعيان ونـوَّمَ سُـمَّرُ

وُفّق كثيراً فيه إذا صغر القمر (قمير)، لأن القمر لا يصبح قمراً كاملاً (=بدراً) إلاّ في منتصف الشهر، أما القمر في أول الشهر فهو (قمير) لأن القمر لا يغيب في أول الليل إلا عندما يكون ربع قمر أو نصف قمر أما القمر الكامل

---

(١) أطفأوا : يمكن أن تكتب هكذا : "أطفؤوا" الأولى حسب الأصل والثانية حسب الصوت.

(=البدر) فلا يغيب إلا في الصباح، ووُفِّق أيضاً في قوله (نَوَّم) بدل (نامَ). لأن التشديد يدل على المبالغة، والمبالغة تعبر عن الشعور المستتر الذي يتوق إلى أن يكون القوم في أعمق نوم حتى يقضيَ وطره ويبلغ حاجته دون أن يستيقظ لانسيابه نحو حبيبته أحد من القوم.

وقد وفق الشاعر في قوله على لسان نُعمٍ:

.. "أريتك إن هنا عليك ألم تخلف؟ -وُقيتَ- وحولي من عدوّك حُضّرُ؟"

وذلك في عبارة (أريتك) التي أصلها (أرأيتك) لأن في الثانية من التأنق ما لا يناسبه حديث امرأة خائفة مدهوشة من هذه المفاجأة، أما **الأولى** فهي- عن طريق حذف الهمزة بعد الراء- تناسب كلام امرأة في مثل هذه الحالة. إنها أقرب إلى حديث العامّة منها إلى حديث الخاصة. أما ترى أن القرآن تجاوز (أريتك) واستعمل (أرأيتك و أرأيتكم)؟ الأولى في قوله تعالى: "قَالَ أَرَأَيْتَكَ هَـذَا الَّذِي كَرَّمْتَ عَلَيَّ لَئِنْ أَخَّرْتَنِ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ لأَحْتَنِكَنَّ ذُرِّيَّتَهُ إَلاَّ قَلِيلاً" [الإسراء: ٦٢] قال ذلك إبليس لعنه الله. **والثانية** وردت في قوله تعالى: "قُلْ أَرَأَيْتَكُم إِنْ أَتَاكُمْ عَذَابُ الله أَوْ أَتَتْكُمْ السَّاعَةُ أَغَيْرَ الله تَدْعُونَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ" [الأنعام: ٤٠].

وفي قوله:

.. وترنو بعينيْها إليّ كما رنا إلى ربربٍ وسْط الخميلة جُؤْذَرُ[1]

(١) ابن الروحي على ابن العباس / الديوان: ٩٧.

هنا صور الشاعر إعجاب نُعْم به وانجذابها إليه. وهذا من المواقف التي يصور الشاعر فيها نفسه أنه محطّ أنظار الجميلات، والشاعر في هذا ليس مبالغاً- كما أرى- ولا "يعكس" العلاقة بين الرجل والمرأة، **ذلك لاعتبارين:**

الأول -أنه لم يصور في شعره أن المرأة دائماً في حالة انجذاب إليه، وإنما هي كذلك في حالات، وهو نفسه كذلك في حالات ينجذب إلى المرأة ويغرم بها ويهيم: إن قلبه يتبع الجميلات الشريفات دائماً.

والثاني -أنه أمر معقول أن تهيم الجميلات الأرستقراطيات بعمر؛ فهو شاب جميل ثريّ قَصَرَ شعره على الغزل، لم يمدح خليفة ولا أميراً ولا شريفاً. فأصبح بذلك "المقياس" الذي تقيس به هؤلاء النسوة درجة جمالهن وخفّة دمْهن، فمن تغزل بها فقد أجيزت جمالاً ومكانة، ومن لم يتغزل بها أحست أن حظها من الجمال أو من الحظوة والقبول.. قليل. وخبر فاطمة بنت عبد الملك معروف فقد أرسلت إليه من يحثه على التغزل بها[1]، لأنها تجد أن تغزله بها شهادة لها بأنها أرستقراطية ابنة خليفة، وليس هذا فحسب، وإنما هي ذات جمال يتشوف إليه فِتْنَةُ النساء.. عمرُ. ولكي تدرك ذلك انظر إلى النساء وتهافتهن على مُغنٍّ مشهور. لا لأن هذا المغني أكثر وسامة من عشرات الرجال بل لأن شهرته جعلت النساء (المستغربات طبعاً) يقسْنَ جمالهن وعِظَمَ حضورهنّ بمكانتهنّ عنده من الحظوة والقبول.

ثم إن تشبيه انجذابها إليه بانجذاب ولد الظبي الصغير إلى قطيع من الظباء معبر جداً عن حالة هذه العاشقة المعشوقة التي تسكر بالنظر إلى المعشوق. وهو تشبيه من البيئة ما يكون لشاعر معاصر أن يلتفت إليه.

---

(١) أبو الفرج علي ابن الحسين الأصفهاني/ الأغاني: ١/ ٢١١.

وقوله :

..فما راعني إلا منادٍ: ترحلوا وقد لاح مفتوق من الصبح أشقرُ

جاءت الشطرة الثانية ذات تعبير جمالي رائع؛ فعبارة (مفتوق من الصبح) تُنبّه الحواسّ، وتذكرك بقوله تعالى: "فالقُ الإصباحِ، وجعل الليل سكناً". (الأنعام: ٩٦) فالإصباح في القرآن (يفلق) وعند عمر (يفتق)، بَيْدَ أنه من البداهة أن عبارة القرآن لاتداني، فكانت (فالق الإصباح) وليس (فالق الصبح) أو (فلق الإصباح) أو (فلق الصبح)، لأنّ (الصبح) يختلف عن (الإصباح) فالإصباح تباشير الصبح، عندما يبدأ النور يُفلّق أردية الظلام، وهذا فيه إشعار بالقدرة الفاعلة أكثر مما في الصبح التي تغيب منه صورة العراك الناشب بين النور والظلام، هذه الصورة التي تبث في المشهد حياة لا نجد مثلها في الصبح عندما تتلاشى هذه المعركة، ولأن (فالقاً) تختلف عن (فَلَقَ) لأن الفعل –كلّ فعل- لا يشير إلى الديمومة، وإنما يشير إلى التجدد الذي ينطوي في زمن، والزمن فانٍ وليس خالداً. أمّا اسم الفاعل، هنا؛ ومهما كانت صيغته، يدل على الديمومة التي لا يعتريها فناء، أما ترى معي أن هذا التعبير (فالقُ الإصباح) قد يعني أنّ الإصباح دائماً يفلق في الدنيا كما يفلق في الجنة؟ والله أعلم، ويبقى لتعبير ابن ربيعة جماله على مستوى كلام البشر.

وقوله عن أختيْ نُعم :

.. فأقبلتا فارتاعتا ثم قالتا "أقلي عليك اللوم، فالخطب

فيه تعبير جميل لأن المألوف هو: "لا ألومك" أو (لا تلمني) وإن التعبير بهذه الصورة ينطوي على جمال واضح. وهو يعني أن نُعماً تلوم نفسها على ما وقع لوماً شديداً ولكن أُختيها تقولان: (أقلي) لأن عبارة (لا تلومي) لا تناسب حالتها النفسية والعصبيّة، فهي أقرب إلى القفز فوق الواقع الصلب من التعبير الدقيق عنه، ولكن الذي يحسب حساب الواقع هو النصيحة والطمأنة بالتقليل من اللوم حتى وإن كانت عبارة (أقلي عليك اللوم) تعني في ا لمحصلة أنكِ لم ترتكبي أمراً فظيعاً لتلومي نفسكِ عليه، ثم إن عبارة (فالخطب أيسر)، فيها قوة تناسب الموقف، فالموقف صعب معقد في حقيقته، وإن طلبت الاختان منها أن تقلّ على نفسها اللوم، وكلمة (أيسر) جاءت على صيغة اسم التفضيل، لكنها -في موقعها هنا- بمعنى يسير، وأيسر .. لها إشعاعاتها التي تناسب الموقف.

وقوله:

.. فكان مجني دون من كنت أتقي ثلاث شخوص: كاعبان ومُعصرُ

يقوم عل صورة رائعة معبّرة عن الصورة التي كان عليها الرجل والنساء الثلاث. لقد صوّر الحماية التي وفرتها له النساء الثلاث، فنجا من سيوف القوم ك..(= الدرع) الذي يحمي لابسه من السهام وا لسيوف. ويحسن أن نَذْكُرَ أن الشاعر قدّم خبر (كان) (مجنّاً) وآخر اسمها (ثلاثُ شخوص) ولذلك رفعت (ثلاثٌ) وأن نذكر أيضاً أن الشخوص مذكر، والعدد من الثلاثة إلى التسعة يأتي (مخالفاً) للمعدود؛ يذكر مع المؤنث، ويؤنث مع المذكر. فلماذا ذكره الشاعر هنا مع المذكر؟ السبب أن (الشخوص) تضمنت معنى المؤنث.. النساء، لان الشخوص الثلاث كنّ نساءاً، وقد فعل الحطيئة عكس ذلك إذ ضمن المؤنث معنى المذكر فذكّر العدد. وذلك .. في قوله : ..

ثلاثــة أنفــسٍ وثــلاث ذَوْدٍ لقد جار الزمانُ على عيالي[1]

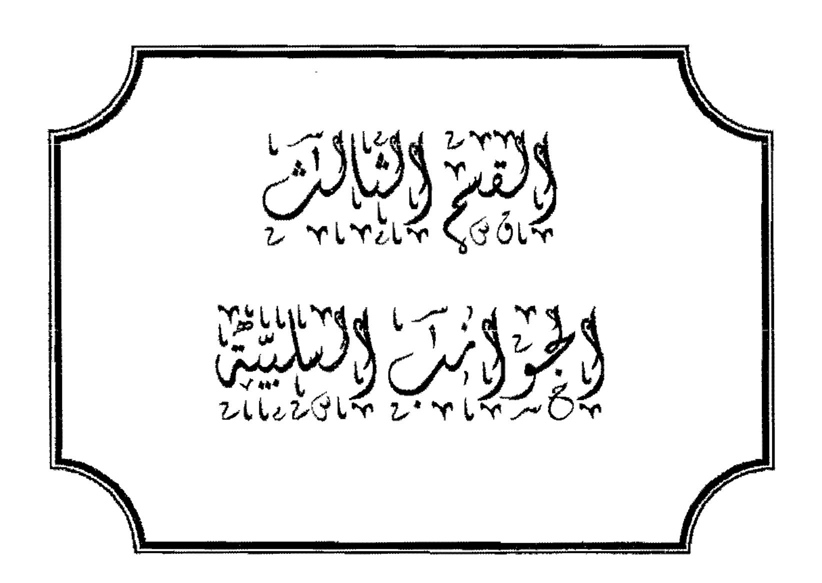
(١) الحطيئة -الديوان- ٢٧.

فالانفس مؤنث، ولكن الشاعر قصد بها أولاده الذكور الثلاثة، أو قصد ولديْه وابنته، فكان تذكير الثلاثة على (التغليب)، ولذلك .. جاء معها العدد مؤنثاً. أما (ثلاث ذود) فعلى الأصل، لأن الذود هي إناث ا لإبل، ولذلك قال رسول الله –صلى الله عليه وسلم- : "ليس فيما دون –خمس- من الإبل.. صدقة"، إذن –الشاعران كانا على صواب: الأوّل – أنث المذكر لتضمنه معنى المؤنث، والآخر ذكر المؤنث لتضمنه معنى المذكر.

وأخيراً.. بعد أن حُلّت الأزمة، ونجا الشاعر من قوم نُعْم وتلقى توبيخاً من أختيْ نُعم.. انتقل إلى وصف ناقته التي جابت به الفلوات وإلى الماء الذي أوردها عليه. ولم يكن في ذلك جديد في المعنى، ولا بطريقة العرض. بيدَ أن لغته أصبحت أصعب من لغته في الغزل، وهذا أمر طبيعي، فالغزل أرق- دائماً- من وصف الناقة عند أيّ شاعر. ومن الكلمات التي بدت فيها صعوبة بسبب الغرابة هذه الطائفة: (عنس) بدل ناقة، و (نِيُّها) بدل شحمها، و (شجار) بدل لوح، و (مؤشّر) بدل مشدود، و (موماة) بدل صحراء، و (بسابس) بدل صحارى، (مغلاة أرض) (وصفاً للناقة) بدل سريعة، و (قليب) بدل بئر، و (معصّر) بدل ملجأ، و (قاب الشبر) بدل قدر الشبر، و(قدى الكف) بدل (قدر الكف). صحيح أن بعضها ما كان يستقيم الوزن أو تصحّ القافية بدونه. ولكن بعضه الآخر استدعته طبيعة الموضوع، وهو الحديث عن الناقة والصحراء ومائها الآسن.






القسم الثالث
الجوانب السلبية

أولاً:- تمهيد:

عندما نطرح عنواناً عن (الجوانب السلبية) في شعر القدامى الذين "يحتجّ" بشعرهم على صحة اللغة، منذ امرئ القيس في الجاهلية حتى إبراهيم ابن هَرْمة[1]، في الإسلام، الذي توفي سنة (١٥٠هـ) مئة وخمسين للهجرة. ومن هؤلاء عمر ابن أبي ربيعة المخزوميّ المكيّ الذي ولد ليلة قتل شهيداً عمر ابن الخطاب – رضي الله عنه- ولد سنة اثنتين وعشرين للهجرة (٢٢هـ) وتوفي سنة (٩٣) ثلاث وتسعين للهجرة- عندما نطرح هذا العنوان فإننا لا ننقد صحة اللغة عندهم، وكيف وهم الذين تؤخذ اللغة عنهم. بيد أننا ننقد خطأهم في ثلاثة أشياء:

١- استعمالهم للغة أو للكلمة في غير سياقها.

٢- خطأهم في المعاني.

٣- خطأهم في فنية الفنّ، سواءٌ أكان شعراً أم غير شعر، سواءٌ أكان شعراً قصصياً أم غير قصصي.

ونضرب على كلّ من هذ الثلاثة مثالاً.

١- استعمالهم للكلمة في غير سياقها: ومثاله ما قاله خالُ الشاعرِ، طرفةَ، واسمُهُ المتلمس ابن عبد المسيح، قال يصف الجمل:

..وقد أتناسى الهمّ عند احتضارهِ   بناجٍ عليه – الصيعريّةُ- مُكرَمِ[2]

---

(١) آثرنا أن نكتب ابن بالألف دائماً، سواءٌ أكانت بين علمين أم لم تكن طلباً للصحة، وتخفيفاً على المتعلم.. لأن صوت (ابن) لا يتخلف، سواء وقعت بين علمين أم لم تقع، فهو صوت معدوم دائماً في درج الكلام، مثل (ألف أل الشمسية وأل القمرية في درج الكلام). ومع ذلك يكتبان دائماً.

(٢) ينسب هذا البيت بعضهم إلى المسيب ابن علس. (انظر عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب: ٢١.(بيروت، دار النهضة العربية، ص ١٨٠).

ومعنى البيت: عندما يحضرني الهمّ أَجد وسيلة لِتناسيه، إذْ أركب جَملي السريع الخطوِ عليه علامة تسمى (الصيعرية)، وهو جمل مكرم عندي أسقيه وأعلفه كلما احتاج ذلك، ولا يَضْرِبُهُ الوِلْدان أو يقودونه.

قال طرفة عندما سمع البيت: "استنوق الجمل" لأن -الصيعيرية- سمة للناقة خاصة، وليست للجمل، أو هي -صَعَرٌ- في رقبة الناقة خاصة أثناء السير. (والصعر: الميل). ومعنى قول طرفة هو أن الشاعر وصف الجمل بما لا توصف به إلا الناقة. ومثلها إذا وصفت شاباً فقلت مما قلت: "وأحمر الشفاه يبرق على شفتيه" فإنا نقول: "استأنث الشابّ" أيْ: وصف بصفة خاصة بالأنثى، وهي استعماله أحمر الشفاه. لأن هذا الصِّبغ هو للنساء خاصّةً، وأن أُخذ بعض الشباب الدُّلَّعِ يستعملونه اليوم!!

هنا.. لم يستعمل الشاعر لفظة غير "فصيحة" ولكنه وضعها في غير موضعها الصحيح، وسنجد مثل ذلك عند عمر.

٢- خطأهم[1] في المعاني:

قال عبيد الله ابن قيس الرقيات الشاعر الأمويّ يصف بغلة:

.. تَقَدّتْ بيَ الشهباءُ نحوَ ابن جعفرٍ   سواءٌ عليها: ليلُها ونهارُها

(١) خطأهم: يصح أن تكتب هكذا (خطؤهم). وكلا الرسمين صحيح إملائياً فالأول جاء لتغليب الأصل وهو (خطأ) فالهمزة على ألف مهما كانت حركة الضمير (هم). والثاني جاء لتغليب الصوت، واعتبار المضاف وهو كلمة (خطأ) والمضاف إليه وهو (=هم) صورة واحدة وصوتاً واحداً. والإملاء الصوتي يقول أولى إن الهمزة التي يسبقها فتح ويلحقها ضمّ.. تكتب على واو.

ثم مرّ عبيد الله هذا بعبد الله ابن أبي عتيق.. الناقد الأموي المعروف، فسلم عليه، فقال له ابن أبي عتيق: "وعليك السلام، يا فارسَ العمياء". فقال له الشاعر: "ما هذا الاسم الحادث، يا أبا محمد، بأبي أنت؟" قال الناقد: "أنت سميت نفسك حيثُ تقول: (سواء عليها ليلها ونهارها) فما يستوي الليل والنهار إلاعلى عمياء" قال الشاعر: "إنما عنيت التعب" قال الناقد: "فبيتك هذا يحتاج إلى تَرْجُمانٍ يترجم عنه"[1]

هذا النقد هو نقد (للمعنى) وليس لصحة الألفاظ، فالقدامى الذين يحتج بكلامهم لا يستعملون إلا الألفاظ الفصحية، ولكنهم قد يخطئون في المعاني.

وهذا النقد يقودنا إلى شيء آخر وهو أنه ليس صحيحاً أن المعنى في بطن الشاعر، وإنما نحن نأخذ المعنى -صحيحاً أو خطأ- من الشعر نفسه (ومن الفن القولي وغير القولي عامةً)، وهذا ما عبر عنه النقد الحديث "بموت المؤلف" أي: إن أصحاب هذا الرأي يرون أن نَفْصِلَ فصلاً تامّاً بين المؤلف وما أَلَّفَ، سواءٌ أكان شعراً أو غيرَ شعر، وأنا أرى رأياً وسطاً، وهو أننا لا بدّ من أن نستعين بشخصية الفنان وبتاريخ حياته وتاريخ عصره، لأن ذلك كله يلقي (ضوءاً) على النصّ، بَيْدَ أن الأصل أن العمل الشعري (والفني عامةً) إنما هو "كيان مستقل" ينظر إليه -أصلاً- من داخله، ولا نكمله بالعالم الخارجي. إننا نفسّر بعضه بالعالم الخارجي، ولا نكمله به أبداً.

---

(١) أبو الفرج، علي ابن الحسين، الأصفهاني: الأغاني: ١/ ٢١١.

٣- خطأهم في فنّية الفنّ:

في القصة الشعرية -مثلاً- نجد الحطيئة (ت- ٥٩) قد كتب قصيدة قصصية رائعة، وهي في -الكرم- ومطلعها:

.وطاوي ثلاثٍ عاصبِ البطنِ مُرْملٍ   ببيداءَ لم يَعْرِفْ بها ساكنٌ

رسم فيها البيئة وساكنيها، وقدم فيها "مفاجأة" مقبولة وهي قدوم الضيف علىخيمة في الصحراء لم يذقْ أهلها طعم الطعام منذ ثلاث ليالٍ. وهنا نشأت "الأزمة"، فتحيّر الأب: من أين له طعام يقدمه للضيف؟ مما دفع أحد أبنائه إلى تقديم نفسه ليذبح عشاءاً للضيف، لكي يخرج أباه من المأزق. وهنا بلغ (التعقيد) مداه، فيتساءل القارئ وهو متوتر الأعصاب: أيذبح ا بنه من أجل الضيف أم لا يذبحه؟

هنا في هذه اللحظات الحاسمة يأتي الفرج (=الحل) على دَفْعتين: الأولى- يظهر قطيع من الحمر الوحشية، مما يجعل توتر المتلقي يخفّ، يقول في نفسه: "لعل الأب يقتل إحدى هذه الحمر الوحشية، فيسلم ابنه ويقريّ الضيف!" وينساب الأب نحوها، ولكن القلق ما يزال قائماً: أيصيب الأب إحدى هذه الحمر الوحشية أم يخطئها؟ فيأتي الجواب بسهم رمى به الرجل أتاناً وحشية فأرداها:

.فأمهلها حتى تروتْ عِطاشُها   وأرسلَ فيها من كنانتهِ سهما

فخرّت نحوصٌ ذاتُ جحْشٍ سمينةٌ   قد اكتنزتْ لحماً وقد طُبِّقَتْ

---

(١) الحطيئة: جرول ابن أوس: الديوان: ٦٧.

وهنا .. ياتي الحل وترتاح الأعصاب وتطمئن النفوس بعد اضطراب، ولم يقف الشاعر عند هذا بل مضى يقول الشعر حتى أعلمنا أنهم أطعموا ضيفهم من هذه الأتان الوحشية وباتوا سعداءَ:

.. وباتَ أبوهُمْ من بشاشتِهِ أباً   لضيفِهِمُ والأمُّ من بِشْرِها أُمّا!

هذه القصة الرائعة نأخذ عليها ثلاثة مآخذ فنيّة:

الأول– أن هذا الرجل الذي يعيش في بيداء (=تبيد الاحياء)، ولهذا يستوحش من الإنس كما قال الحطيئة:

.. أخي جفوةٍ فيه من الإنْسِ وَحْشَةٌ   يرى البُؤْسَ فيها من شَراسته

- لن يَبَشّ للضيف، لأن من كانت هذه أخلاقه ليس مضيافاً قطعاً، أما الرجل المضياف فهو في البادية (وليس في البيداء) يعيش في مجتمع القبيلة، وتهمه سُمعته بين أفراد قبيلته. وحاتِمٌ نفسُهُ لو كان يعيش في – بيداءَ- وحيداً هو وأسرته فقط، لم يُعْرَفْ ساكن في هذه البيداء غيرُهُ.. لتغيرت أخلاقُهُ ولم يعبأ بالضيوف، خاصّةً أنه "يرى البؤسَ فيها – من شراسته نُعْما"

هذا مزلق وقع فيه الشاعر القاصّ لأن همّه كان أن يُقنع الأغنياء أن يُجزلوا له العطاء، وكأنه يقول إذا كان هذا الأعرابي (وليس البدوي) يكرم ضيفه حتى ليكاد يقدم له ابنه.. قِرىً فحريّ بكم أيها الأغنياء أن تجودوا بالمال الكثير على شاعر مثلي، يضيفكم بل ويمدحكم أيضاً".

والثاني أن الشاعر ناقض نفسه، عندما قال: "أخي جفوة فيه من الإنس وحشة" ثم قال:

.. رأى شبحاً وسْطَ الظلامِ فراعَهُ   فلما رأى ضيفاً تشمَّر واهتَمّا

فالذي "فيه من الإنس وحشة" لا يأنس بالضيف بل يستوحش، بَلْهَ أن يتشمّر ويهتمّ. ثم.. إن الذي يتشرّد في بيداء "لم يَعْرِفْ بها ساكنُ رسما" والذي "فيه من الإنس وحشة" لا يرى الشبَحَ وَسْط الظلام فيروعه. إن الذي يرتاع من الشبح لن يسكن بهذه البيداء، ولذا لم يعتدْ على رؤية الأشباح خلافاً لهذا الأعرابيّ.

والثالث-أنه ذكر أن مجيئ الضيف كان (وَسْطَ الظلام) فكيف - إذن- رأى الحمر الوحشية، وهي "عطاشاً تريد الماء"؟ بل الأبعد عن الصحة يكمن في هذا السؤال الاستغرابي: "كيف رأى واحدة منها في الظلام ثم يسدد سهمه نحوها ويصطادها؟ لا بد أن هذه الأتان كانت تحمل غطاء "فسفورياً" وأنّ هذا الأعرابيّ كان يحمل في وجهه عينين كعيني زرقاء اليمامة!!

وأخيراً.. فهذه هي الأشياء الثلاثة التي نستطيع أن ننقد بها القدمى الذين يحتج بلغتهم: عدم وضع الألفاظ في مواضها، والخطأ في المعاني والخطأ الفني في القصّ أو في غير القصّ، وستجد في الصفحات التالية أن على عمر مآخذ في هذه الجوانب الثلاثة عندما نتناول قصيدته.. موضوع الدراسة.

ثانياً: الخطأ في استعمال الألفاظ الفصيحة:

يقلّ عند القدامى الذين يحتج بلغتهم وضع الألفاظ في غير مواضعها أو في غير سياقها. وعمر أحد هؤلاء الذين يحتجّ بلغتهم، ولذلك تقلّ عنده مثل هذه الألفاظ، وقد وجدنا منها في هذه القصيدة القصصية ستّاً وعشرين كلمة أخطأ الشاعر في استعمالها وهي:

١- يقول الشاعر في المطلع:

.. أمِن آل نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ غداةَ غدٍ أم رائحٌ فمهجِّرُ؟

فكلمة (غادٍ) وكلمة (مبكر)" بمعنى واحد (وكل منهما اسم فاعل، الاول من الثلاثي والثانية من الرباعي). ولذلك.. قال (اللسان) لابن منظور: "وَغَدا عليه غَدْواً وغُدُوّاً : بَكّرَ". وقال تعالى – وقوله الحق-: "بالغُدُوِّ والآصال" وهذا في قوله تعالى: "وَلله يَسْجُدُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ طَوْعاً وَكَرْهاً وَظِلالُهُم بِالْغُدُوِّ وَالآصَالِ" [الرعد: ١٥]، فوضع الغُدُوّ مقابل الآصال، والآصال .. مفردها: أصيل، والأصيل هو العشي، وهو قُبيل غروب الشمس، وبُعيْدَهُ، وإذن –غادٍ هي بمعنى مُبْكر، أضف إلى ذلك أنه ورد في التنزيل العزيز: "فَأَوْحَى إِلَيْهِمْ أَن سَبِّحُواْ بُكْرَةً وَعَشِيّاً" [مريم: ١١]، فوضع البُكرة مقابل العشيّ. وعلى هذا فالغُدُوّ مقابل العشي (الاصيل)، والبكرة مقابل العشي أيضاً، فالغدُوّ والبُكرة بمعنى واحد تقريباً. خاصةً أنه ورد "وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلاً" [الأحزاب: ٤٢] فالبكرة والغدوة مقابل الأصيل.

وإذنْ – كان على الشاعر أن يقول: (أنت غادٍ) فمسفرُ، أو (أنت مُبْكر) فحسب.. وعلى هذا.. فالشاعر استعمل كلمتين فصيحتين، ولكن أخطأ في عطف إحدى الكلمتين على الاخرى وهما بمعنى واحد.

أمّا (غداةَ غدٍ) ففصيحة، لأن الغداةَ هي الغدُوّ، والغُدوُّ هو البكور، فكأن الشاعر قال: (بُكرة غدٍ أو صباح غدٍ) لأن (الغدَ) تعبر عن النهار كله. ويحسن أن نذكر أن (الغداة) هي منقلبة عن (الغُدُوّ) ككلمة (العِدة) منقلبة عن كلمة (الوعد). ففي هذه الحالة الثانية حذفت الواو من أول الكلمة واستُبدل بها تاء مربوطة في آخر الكلمة، فالتاء منقلبة عن واو. أما في الحالة الثانية فقد استبدل بالواو الثانية في (غُدُوٌّ) تاء مربوطة فأصبحت (غُدُوَةً) ثم قلبت الواو ألفاً

لتحركها بالفتح، لأن الألف هي فتحةٌ مضاعَفَةُ الزمنِ، وعندئذٍ.. قُلبت ضمةُ الدال فتحة (لتناسب) الألف، ثم قلبت ضمةُ الغين فتحةً (لتناسب) الفتحة على الدال والألف بعدها، طَلَباً (للخفّة)، لأن الفتحةَ -وأختَها الألف- أخفُّ الحركات، بل لعلّ (الغَداة) من (الغُدْوَة) والغُدوةُ من الغُدُوِّ. وهذا.. أقرب. وبذلك .. تكون الواو في الثانية في (الغُدُوِّ) قد قلبت تاءاً مربوطةً فأصبحت (الغُدُوْةَ) -فَصَعُبَ- اللفظ، فحدث تبادل بين حركة الواو وحركة الدال، طلباً للخفة، فأصبحت (الغُدْوَةَ)، وفي هذا يصبح لفظها (ممكناً)، ولكن العرب جعلوا لها صوتاً آخر، إمعاناً في طلب الخفّة فقالوا: (الغَداةَ) أي: قلبوا الواو ألفاً لأنها مفتوحة، وحركوا (الغين) بالفتح لتكتمل الخفة. ولذلك.. فأنت بالخيار بين ثلاثة أصوات لثلاث صيغ تستعمل ما تراه، وهي: (الغُدُوُّ، والغُدْوَةُ والغَداة).

أما قوله في البيت: (أم رائح فمهجر) فأظنّ أنه من خطأ النساخ، إذْ الصواب: (أم رائح أم مهجّر)، لأن الرواح في المساء، والتهجير وقت الظهيرة، فكيف يستوي الترتيب فيهما؟ الترتيب يقتضي أن يقال: (أم رائح فسارٍ) أو: (أم رائحٌ فسارٍ أم مُبَكِّرٌ فمهَجِّرٌ) لأن السُّرى هو السير في الليل. وهذا هو الوقت الذي يلي الرواح.

٢- وفي البيت الخامس:

.. وأخرى أتت من دون نُعم ومثلُها نهى ذا النهى لو ترعوي أو تفكر

الملاحظة على هذا البيت أن الشاعر أنهاه بكلمة (تفكر) ثم أنهى البيت الثامن والخمسين بنفس الكلمة. والشعراء العظام لا يكررون -عادة- كلمة في القافية. وأُفَضِّل أن يوضع مكانها (أو تُقَدِّرُ). وقد وقع في هذا الذي يتحاشاه

الشعراء العظام مرّة أخرى في البيت الرابع والعشرين والبيت الخامس والخمسين، إذ انتهى كل منهما بكلمة (يَظهر)، وأُفَضّل كلمة (يُشهَرُ) في البيت الخامس والخميسن. وأُفضل هنا "تقدر" بدل "تفكر".

٣- وقال في البيت الثامن:

.. ألكني إليها بالسلام فإنه يشهر إلمامي بها -ويُنكّرُ-

فأنهاه بالفعل المضارع المبني للمجهول (يُنكّرُ). وقد وجدت أن معناه في (اللسان):

(نَكِرَهُ فتنكّر أيْ: غيره فتغير إلى مجهول) وهذا غير المعنى المقصود منها وهو: رَفَضَهُ ولم يَرْضَهُ واستقبحه. وهذا المعنى تؤديه كلمة (استنكره) كما ورد معناها في (المعجم الوسيط)، فاستنكره تعني.. استقبحه. ولذلك اقترح أن يوضع موضع (ويُنكّر) كلمة (ويُشهّر)، ومكان (يشهر) كلمة (يُعَزّرُ) بمعنى يُمنع ويردّ ويؤنب، فيصبح البيت:

.. ألكني إليها بالسلام فإنه يُعزّر إمامي بها ويُشهّرُ

إذن – الكلمة فصيحة، ولكنها وضعت في غير موضعها السياقي.

٤- وفي البيت التاسعَ عَشَرَ يقول:

.وليلةَ ذي دَوْرانَ جشمتني السُّرى وقد يَجْشُمُ الهولَ المحبُّ – المغرَّرُ

وأُفَضّل على (المغرّر) كلمة (المقرّر). لأن المغرّر تعني المغرّر بالمرأة التي يجشم إليها المحب الهول أو السرى. وليس من الجميل من المحبّ أن ينوي التغرير بحبيبته، بل يجب أن يكون الحبّ رغبة متبادلة لا تغريرَ فيها، ولكن يجمل بالمحب أن (يقرّر) تَجَشُّم السرى من أجل حبيبته، أي: إنه يتحمل المشاقّ من أجلها، ولكن لا يُغرّر بها.

٥- وفي البيت الحادي والعشرين يقول عن رفاقه وهو ينظر إليهم:

.. إليهم متى يستمكنُ النومُ منهُمُ   ولي مجلسٌ لولا اللُّبانةُ -أوعرُ-

وأرى أن الصواب (أزهرُ) بَدَلَ (أوعرُ). لان المعنى: لولا تَلَهُّفي وحاجتي إلى – نُعم- لما تجشمت هذه المشاق من السرى ومراقبة الرفاق، بل لكان لي مجلس ناعم مترف "ويُعبِّر عن ناعم مترف بكلمة (أزهر)".

٦- وفي البيت السادس والعشرين يقول:

.. وغاب قمير كنت أرجو غيوبه   و-روّح- رُعيانٌ، ونوَّمَ سُمَّرُ

فنجد أن (روَّحَ) لم تقع موقعها المناسب، لأن الرعيان لا يروحون وقت أن ينام السُّمّر الذي لن يكون قبل صلاة العشاء، والرعاة يروحون (الغروب) وليس بعده. وأرى أن نظم البيت يكون أسلم لو قال الشاعر: (ونوّم رعيان وروّح سمّرُ)، لأن الرعيان ينامون بعد العشاء، ولأن الرَّوّاحَ يكون في أيّ وقت من الليل أو النهار، وعلى هذا.. يمكن أن يكون رَواحُ السُّمَّر بعد صلاة العشاءة مباشرة أو بعدها بساعة، ومن يتركُ مجلس السَّمَرِ ويعود إلى بيته فقد رَوّح.

٧- وقال في البيت السابع والعشرين:

.. وَنَفَّضْتُ عني النوم أقبلت مِشْـ   ـيةَ الحُباب، وركني خشيةَ القوم

ذكر بأن الحية (تمشي) والحية تسيب وتنساب كانسياب الماء، لأنها ليس لها أرجل، وقد يجوز أن نصف ذا الأرجل بالانسياب، ولذلك قال الحطيئة:

..عِطاشاً تريدُ الماءَ -فانسابَ- نحوَها   على أنه منها إلى دَمِها أظمـا

شَبّه مِشيةَ الرجل بانسياب الحيّة، لأنها كانت خفيفة سريعة فلا تكاد أقدامه تمسّ الأرض. وكان يجدر أن يقول مثل ذلك عمرُ فيقول: (سِيبةَ الحباب).

فيصبح البيت:

ونفضت عني النوم أقبلت سِيـ ـبةَ الحباب، وركني خشية القوم

أمّا أن يشبه انسياب الحية بالمشي، فلن يكون ذلك إلا من باب التهكم بأفعى هرمة تخالج في انسيابها فكأنها تمشي، والمعنى بَعْدُ يتطلب الانسياب، لأن عمر يريد أن ينساب إل خباء حبيبته، دون أ ن يحسّ به أحد من أ هل الحبيبة.

٨- وفي البيت التاسع والعشرين قال:

.وقالت –وعضت بالبنان- "فضحتني وأنت امرؤ ميسور أمرك أعسر"

وأفضل عليه: (فأنت ا مرؤ) أي: نبدّل بالواو.. فاءاً. لأن تعبير الشاعر يشعر أن (فضحتني) قضيّة، وأن (وأنت امرؤ) قضية أخرى لا يُلمح الرابط بينهما. أما التعبير الذي اقترحناه فيشعر بقوة الصلة بين القضيّتين، فالقضية الثانية تعليل للقضية الأولى، أيْ: (فضحتني –لأنك- امرؤ ميسور أمرك أعسر".

٩- وقال في البيت الرابع والثلاثين:

.. فأنت، أبا الخطاب، غيرَ مُدافَعٍ عليّ أميرٌ ما مكثتَ مُؤَمَّرُ

وعبارة (ما مكثت) تشعر أنه قد يمكث أياماً، وذلك مستحيل في ضوء ظروف نُعم، بدليل أنه لم يستطع أن يمكث عندها بعد أن انبلج الصباح، ولذلك.. أفضل عليه: (عليّ أميرٌ، سيِّدٌ ومُؤَمَّرُ). لأن هذه العبارة تتفق وَقِصَرَ الزمن الذي مكثه عندها. وما قاله الشاعر ممكن، من ناحية أن نعماً عندما انفعلت بالجنس نسيت ظروفها، فلم يعد يهمها إلا مكثه عندها.

١٠- وقال في البيت السابع والثلاثين:

.. ويا لك من ملهىً هناك لنا لم يُكدِّره علينا مكدِّرُ

كلمة (مجلس) لا موضعَ لها هنا. فهما لم يكونا في مجلس شراب يَتعَدَّدَ حوله فيه الصحْب، وإنما كانا في (فراش) في خباء. يمكن أن يستعمل كلمة (ملعبٍ) مكان (مجلس) لأنها تستقيم مع (ملهىً)، ومع حالة الإفراد التي لم يكن فيها إلا عمرُ وحبيبته.

١١- ويقول في البيت الثامن والثلاثين يتغزل بنُعم:

.. يمجّ ذكيَّ المسك منها مُفَلَّجٌ رقيقُ الحواشي، ذو غروب، مُؤَشَّرُ

الذي يمج ذكيّ المسك هو ثغرها، والمسك يعني أن رائحة ثغرها طيبة، فهل الرائحة تمجّ مجّاً؟ الرائحة تفوح فوحاناً، أو تنتشر انتشاراً. وحتى لو قصد بالمسك طعم ريقها .. فقبيح ومقزّز أن تُصَوَّرَ المرأة بأنها يَمُجّ ريقا مجّاً. إنّ ذلك شيء مستقذر، فإذا مججت الدواء فقد وضعته في فمك ثم (لفظته). وهل الريق تحلو خارج الفم؟ إذن – يمجّ فصيحة، ولكنها وضعت في غير موضعها، وضعت وضعاً مقزّزاً مستقبحاً.

وعبارة (رقيق الحواشي) لا تناسب الثغر، فالثغر ليس له حواشٍ (أيْ: أطراف وجوانب) وإنما الحواشي للشخص الدمث، نقول: "زيد رقيق الحواشي، أيْ، لَيِّنٌ ظريف.. وأفضل عليها (رقيقُ الشفاه)، وكلمة (مُؤَشَّرُ) استعملها للثغر، مع أنها للأسنان التي في الفم. وأُفضّل عليها عبارة نثرية (ذو أسنان مؤشرة). ولكن يمكن قبولها على معنى (ذو غروب.. مُؤَشَّرَةٌ أسنانه).

١٢- ويقول في البيت الرابع والأربعين:

..فلما رأت من قد تنبّه منهمُ وأيقاظَهُمْ، قالت: أَشِرْ كيف تأمرُ؟

أرى أن التعبير الصحيح أن تقول: (أشرْ.. بمَ تأمر؟)، لأن (أشر، كيف تأمر؟) تعني أتشير وتأمر بصوتٍ مرتفع أم صوتٍ منخفض؟ أتأمر يا عمرُ بالإشارة من يدك أو عينك أم بالكلام؟ وهذا.. غير المقصود.

١٣- وقالت نُعمٌ- كما روى معنى كلامها الشاعر: في البيت الثامن والأربعين

.. "أقصّ على أُختيَّ -بدْءَ- حديثنا وما ليَ من أن تعلما متأخّرُ"

وأرى أن (بَدْءَ) غير ملائمة لموضعها، لأنها لن تقصَّ، بدء الحديث فحسْبُ، وإنما تقصّ حديثهما كله. ولذلك.. يُفَضَّلُ مكانها (كُلَّ حديثنا، أو أمر حديثنا).

١٤- وتقول في البيت التاسع والأربعين:

..لعلهما أن تطلبا لك مَخْرجاً وأنْ تَرْحُبا صدراً بما -كنتُ- أَحْصَرُ

وأفضل على قولها: (بما كنت أحصر) عبارة أخرى، وهي (بما أنا أحصر)، لأنّ حَصَرَها (=عِيّها، وعجزها أن تأتي براي مناسب) لم "يكن" في الماضي، وإنما هو في الحاضر (حاضر الحادثة)، قد يقال: ولكن الله تعالى قال: "وَكَانَ اللّه عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِراً" [الكهف: ٤٥]، ومثلها كثير، والمعنى: "واللّهُ على كلِّ شيءٍ قدير" أيْ: قدير في الماضي والحاضر والمستقبل. فأجيب: بأنه يليق مع الله تعالى أن يأتي "وكان الله على كل شيء مقتدراً" بصيغة الماضي، وإن كان المراد جميع الأزمنة لأن الله تعالى قديم لا أوّلَ له. بل إن الإنسان يستطيع أن يقول: "كنت قبل عشر سنوات أكتب الشعر، ثم تركته الآن" لأن هذا كان في الماضي حقاً. أما أن يقول: "كنت أكتب الشعر" وهو يعني الحاضر.. فلا، فالله تعالى: "هُوَ الأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ" [الحديد: ٣].

١٥- ويقول في البيت الخمسين:

.. وقامت كئيباً ليس في وجهِها دَمٌ   من الحزنِ – تَذْري عبرةٍ تتحدّرُ

وأرى أن الأفضل (من اليأسَ أو من الخوف) بدل (من الحزن) لأن الموقف ليس موقف (حزن)، وإنما هو موقف (يأس) من إيجاد حلّ لهذه الأزمة، أو موقف (خوف) من أن يفتضح الأمر فيؤديَ إلى قتلها وقتل حبيبها.

١٦- وفي البيت الرابع والخمسين يقول على لسان أختها الصغرى:

..فقالت لها الصغرى سأعطه مِطْرفي   ودرعي وهذا البردَ، إن كان

وأرى أن (هذا) اسم إشارة جاء.. حشواً من أجل الوزن، ولذلك.. فالتعبير الدقيق (سأعطيه مطرفي ودرعي وبردي ثم يحاذرُ)، (ثم يغادر) جاءت بدل عبارة (إن كان يحذر). فهذه عبارة مجّانيّة جاء بها لتكميل الوزن والقافية. وإلاّ..فمن يكون في ظرفه ولا يحذر بل لا يخاف؟ والخوف أبلغ من الحذر. وهل هو عنترة العبسيّ حتى لا يحذر بل لا يخاف؟

١٧- ويقول في البيت الخامس والخمسين على لسان الصغرى:

.. "يقوم- فيمشي بيننا متنكّراً   فلا سِرّنا يفشو ولا هو يظهرُ"

إن الشاعر قد أكثر من كلمة (يقوم) في غير موضعها، يقول في البيت الثالث والستين: (وقمت إلى عنس)، ويقول في البيت التاسع والستين:

(وقمت إلى مِغلاةِ أرض). ثم .هل هو كان (قاعداً) في هذا الظرف العصيب ليُطْلَبَ منه أن (يقوم)؟ إنه من غير المحتمل أن يظل قاعداً ليقوم، وإنما هو واقف قطعاً.. متأهباً لأي احتمال يمكن أن يفاجأ به في أيّ لحظة، فالأَوْلى أن

يقال: (يروح يَمَشّى بيننا متنكّراً)، والمعروف أن يَمَشّى) –حُذفت منها تاء الفعل وهذا كثير في اللغة – وأرى أنها لا تقلّ في بلاغة هذا البيت عن (يَمْشي) ويَمَشّى أصلها (يتمشى) فتشير إلى أن الأخوات، وبينهن الشاعر متنكّراً، كأنهنّ يخرجن في نزهة يكون المشي فيها بطيئاً، وهذا الموقف يستدعي مثلَ هذا المشيِ البطيءِ الذي لا يثير شكوكاً. وإن كلمة (يروح) بمعنى (يأخذ يتمشّى).

أمّا الشطرة الثانية (فلا سِرُّنا يفشو ولا هو يظهر) ففيها احتمالان:

الأول- أن الضمير (هو) يعود على (السرّ) وعندئذٍ تكون (يظهر) في موضعها. **والثاني** – أن هذا الضمير يعود على الشاعر. وهنا.. تصبح (يظهر) في غير موضعها، لأن الشاعر (ظهر) لقوم الحبيبة، ولكنْ بين النسوة الثلاث متنكراً في زِيٍّ امرأة. ولهذا.. تصبح اللفظة المناسبة (يُشْهَرُ) أيْ: (ولا هو يُشْهَرُ) أيْ: لا يُشهر لقوم الحبيبة، بمعنى.. يُعرف لهم.

١٨- ويقول على لسان الأختين في البيت الثامن والخمسين:

.. وقلْن: "أهذا دأبُكَ الدهرَ سادراً   أما تستحي أم ترعوي أم تفكّرُ؟

أوّلاً- "وقلْنَ" في غير موضعها أو ليست دقيقة. والصواب (وقالتا) أيْ: الأختان، فلا يُعقَلُ أن تؤنّبَهُ الحبيبة التي قالت في البيت الرابع والثلاثين:

.. فأنت أبا الخطّاب، غيرَ مُدافع   عليّ أمير، ما مكثتَ، مؤمَّرُا

وإن كان الوزن لا يستقيم بالفعل (قالتا). ومثلُ (قلْنَ) في هذا البيت (قلن) في البيت السابق وهو:

.فلما أجزْن ساحة الحيِّ –قُلْنَ- لي   "أَمَا تتقي الأعداءَ والليلُ مقمِرُ؟"

فقد وقعت في غير موقعها.

١٩- ويقول في البيت الثاني والستين:

.. "هنيئاً لأهل العامريّة نَشْرُها الذيـ ـــذُ، وريّاهـــا الـــتي أتذكّـــرُ

قولُهُ: (وريّاهـا الـتي أتذكـر) غير دقيق، لأن (أتذكـرُ) تصح لـو كـان يـتحدث عـن حبيبته في حاضـره، ولـيس قـولاً قالـه في ذلـك الحـين (والأرحبيات تزجـر)، والصواب (وريّاهـا التي سأظل أتذكر): أي: أنه يكتب على نفسه عهداً أنـه سيظل يتذكرها ماعـاش. وإن كـان لا يسـتقيم الـوزن بهـذه العبـارة. ويسـتقيم الـوزن إذا قلـنا: (وريّـا دائمـاً أتذكـر)، أو (وريّـا، لا أَنِـي أتذكـر) و (أَنـي) فعـل مضارع من الفعل الماضي (وَنى).

٢٠- ويقول في البيت الرابع والستين، يصف ناقته:

.وَحَبْسي على الحاجاتِ حتى كأنها بقــيةُ لَــوْحٍ أو شِــجارٌ مُؤَشَّــرُ

(وحبسـي علـى الحاجـات) أيْ: (وحبسـي لهـا). كـلمة (بقـية) لا تناسـب مكانهـا، لأن تشـبيه الـناقة بـ (بقـية لوح) يقوم على -مبالغة- كـبيرة، يمكـن أن تقـول ذلـك عـن جَدْيٍ أو سَخْلة، وليس عن ناقة، ويفضل أنْ يُبْدلَ بـ (بقية) كلمة (صفيحة)، أي: (صفيحةُ لـوح)، لأن صفيحة اللـوح هـي لـوح كـامل، ممـا يجعـل تشبيه الناقة به.. مقبولاً.

٢١- ويقول في البيت الثامن والستين يصف ناقته:

.. -وقمت- إلى مِغلاة أرض كأنها إذا الْتفتــت مجـنونةٌ حـينَ تـنظرُ

فيه وصـف لنشـاط الـناقة.. رائع. ولكـنه بـدأه بـ (وقمت). وقد أشرنا أنها لم تقـع موقعهـا في الـرقم الـثامنَ عَشَـرَ (١٨). فهـل كـان قـاعداً ثـم قـام أم كـان

يمتطي ناقته وهو الصواب؟ لو قال في البيت السابق عن الماء: (وَرَدْتُهُ وشرِبْتُ منه) فإن هذه العبارة تدل على أنه قعد وشرب ثم قام إلى ناقته. بل إن سياق الكلام يدلّ على أنه لا يزال يمتطي ناقته، بدليل قوله:

.تنازعني، حرصاً على الماء، رأسَها ومن دونِ ما تهوي قليبٌ مُعَوَّرُ

ولهذا أقترح أن يقول: (وقد أقبلت مغلاةُ أرض) بدل عبارة (وقمت).

٢٢- ويقول في البيت المتمم للسبعين عن ناقته:

.. محاولةً للماء، لولا زمامُها وجذبي لها كادتْ مراراً -تَكَسَّرُ-

وكلمة (تكسر) فيها مبالغة، وأولى منها (تَعَثَّرُ)، أيْ: (كادت مراراً تعثر)، وتكسر أصلها: تتكسر حذفت منها تاء الفعل وبقيت تاء المضارعة، وهو كثير في اللغة، ومثلها، تعثر.

٢٣- ويوقل في البيت الحادي والسبعين:

.فلما رأيت الضُّرَّ منها وأنني بـبلدةِ أرضٍ لـيس فـيها مُعَصَّـرُ

لم أرتحْ لقوله: (ببلدةِ أرض)، وأُفَضِّل عليه (بموحشِ أرض)، لأن إضافةِ (البلدةِ) إلى الأرض. لا يخلو من غرابة وتكلف. ولو قال: (بلدة مَحْلٍ) لكان أجود. وإضافة البلدة إلى الأرض.. قريب من إضافة الشيء إلى نفسه.

٢٤- ويقول في البيت الثاني والسبعين:

.قَصَرْتُ لها من جانبِ -الحوضِ- مُنْشَأً جديداً كقابِ الشبرِ أو هو أصغرُ

إذا كان -حوضاً- فلماذا يقصر لها من جانبه (منشأً)؟ لماذا لم يتركها تكرع فيه؟ وكيف أصبح حوضاً بعد أن كان قليباً؟ "ومن دون ما تهوى قليب معوّر" ! كما جاء في البيت التاسع والستين. إن الشاعر مضطرب في تحديد مكان الماء: أحوض أم قليبُ..؟

٢٥- ويقول في البيت الرابع والسبعين:

.. ولا دلوَ إلاّ القعبُ كان رِشاءَهُ إلى المـاءِ نِسْـعٌ والأَديـم المضّـفّرُ

والأديم هو الجلد. فكيف يكون الجلد وُصلةً إلى النسع ليصل القعبُ إلى ماء البئر؟ العبارة الأنسب: (إلى الماءِ نسعٌ من أ ديم، مضفّرُ).

قد تقول: لا يكون النسع إلا من أديم (=جلد) فما حاجته إلى وصف النسع بأنه من أديم؟ أقول: ذلك كقوله تعالى: "فَإِنَّهَا لاَ تَعْمَى الأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ" [الحج: ٤٦] فمن المعروف أن القلوب في الصدور، ولكن جاء هذا الوصف لكي لا تُفسَّرَ القلوب بأنها.. العقول.

٢٦- ويقول في البيت الخامس والسبعين: وهو الأخير، يذكر ناقته:

.. فسافت وما عافت وما رَدَّ شُرْبَها عن الرِّيِّ مطروقٌ من الماءِ أكدرُ

وأقول: (مطروقٌ) جاءت في غير مَحلّها. لأن الشاعر وصف هذا الماء بأنه لم يورد من زمن بعيد، عندما وصفه بأنّ العنكبوت اتخذت عليه بيتاً:

.بـه مُبْتـنىً للعنكـبوت كـأنـهُ على طَرَفِ الأَرْجاءِ خامٌ منشّرُ

والمطروق هو الذي طرقه الناس أيْ: وردوه وشربوا منه، ومثل هذا الماء لن تبنيَ عليه العنكبوت بيتها، لأن العنكبوت تبني بيتها على الأماكن المهجورة غير المطروقة. فبدل "مطروق" تأتي "مهجور"، وبدل "أكدر" تأتي "أصفر" لتغير لونه لأنه آسن.

وأخيراً، فإن كلّ الألفاظ والعبارات البديلة التي اقترحتها يستقيم معها الوزن والقافية، وقد لا يقلّ مستواها الفني عمّا جاء به الشاعر نفسه، لأن شعره لم يكن – كما عرفنا – من العمق والكثافة بحيث لا يُجارى. وهذه هي الأبيات كما عدلتها؛ حسب ترتيبها في القصيدة:

١- أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ	غَداةَ غَدٍ، أم رائِحٌ أم مُهَجِّرُ؟
٥- وأُخرى أتت مِن دُونِ نُعْمٍ ومثلُها	نَهى ذا النُّهى، لو ترعوي أو تقدّرُ
٨- ألِكْني إليها بالسّلامِ، فإنّه	يُعزّز إلمامي بها ويُشهّرُ
١٩- وليلةَ ذي دَوْرانَ جَشّمْتِني السُّرَى	وقد يَجشمُ الهَوْلَ المُحِبُّ المُقَرِّرُ
٢١- إليهِمْ متى يَسْتَمْكِنُ النومُ منهمُ	ولي مَجلِسٌ، -لولا اللُّبانةُ- أزهرُ
٢٦- وغابَ قُمَيْرٌ كُنتُ أرجو غُيُوبَهُ	ونَوّمَ رُعْيانٌ، ورَوّح سُمَّرُ
٢٧- ونَفّضْتُ عني النوم، أقبلتُ سيـ	ـبة الحُبابِ، وركني، خشيةَ
٢٩- وقالت -وَعَضّتْ بالبَنانِ-:	فأنتَ امرُؤٌ، مَيسورُ أمرِك أعسَرُ
٣٤- فأنتَ، أبا الخَطّابِ، غيرَ مُدَافعٍ،	عَلَيّ أميرٌ، سيّدٌ ومُؤمّرُ
٣٧- ويا لكَ مِن مَلْهىً هُناكَ وملعبٍ	لنا، لم يُكدّرْهُ علَينا مُكَدِّرُ
٣٨- يُفيح ذَكيَّ المِسْكِ منها مُفَلَّجٌ	رَقيقُ الشفاه ذو غُروبٍ مُؤشَّرُ
٤٤- فلمّا رأتْ من قد تنبّهَ مِنهُمُ	وأيقاظَهم، قالت: أشِرْ، بِمَ تأمُرُ؟

٤٩- لعَلّهُمــا أن تَطلُـبا لـكَ مَخْــرَجاً ... وأن ترْحُـبا صَــدْراً بمــا كنـتُ

٥٠- وقامتْ كئيباً ليسَ في وَجهها دمٌ ... مـنَ الخـوف تُـذْري عَـبرةٌ تـتَحدّرُ

٥٤- فقالـتْ لهــا الصّـغرى: سـأُعطيهِ ... ودرعــي وبــردي ، ثــم يحـــاذرُ

٥٥- يـــروح يَمَشّـــى بَينَـــنا متـــنكّراً ... فــلا سِـرُّنا يَفْشـو ولا هـو يُشْـهَرُ

٦٢- هنيئاً لأهلِ العامرِيّةِ نشرُها اللّذيـ ... ـــذُ، ورَيّــا لا أَنـــي أتذكّـــرُ

٦٤- وحَبسـي عـلى الحاجـاتِ، حـتى ... صـفيحة لَـوْحٍ، أو شِـجارٌ مُؤَسَّـرُ

٦٨- وقـد أقبلت مِغـلاة أرضٍ، كـأنّهـا ... إذا الْتَفَتَــتْ مجـنونةٌ حــينَ تَـنْظُرُ

٧٠- محاولَـــةً لـلماءِ، لـــولا زِمَامُهـــا ... وجذبي لهـا ، كـادَتْ مِـراراً تَعثَّرُ

٧١- فـلمّا رَأيْـتُ الضُّــرّ مـنها ، وأنّـني ... بموحـش أرضٍ لـيسَ فـيها مُعَصَّـرُ

٧٤- ولا دَلْـوَ إلاّ القَعْـبُ كـانَ رِشَـاءَهُ ... إلى المــاءِ، نِسْـعٌ، -مــن أَديــمُ-

٧٥- فســافتْ، ومــا عافــتْ، ومــا رَدَّ ... عـن الـرِّيِّ مهجـور مـن المـاءِ أصفرُ

❖ ❖ ❖

ثالثاً: الخطأ في المعاني:

وقع عند الشاعر خطأ في المعاني نورده تحت الأرقام الستة التالية:

١- يقول في البيت الثاني:

.. لحاجةٍ نفسٍ لم تقلْ في جوابها فتبلغَ عُذْراً والمقالةُ تُعْذِرُ

في البيت (غموض) في المعنى لنقص في الألفاظ، فلكي يتضح المعنى يجدر أن يبدأه بقوله: (أسألك) لحاجة نفس لم تقلْ (شيئاً) في جوابها، أي: تضاف كلمتان ليتضح المعنى، هما:

(أسألك وشيئاً). ولكن الكلام لا يعود موزوناً. وأنا، إن كلفت نفسي أن آتيَ ببديل يستقيم معه الوزن -غالباً- غير ان الشاعر -أيَّ شاعر- لا يُعفى من أن يأتي بالألفاظ التي (يتضح) بها المعنى و (يستقيم) بها الوزن. وإلاّ..عُدَّ هذا النقص عيباً يؤخذ على الشاعر. وقد عَسُرَ علي -هذا- الإتيان بالبديل الواضح.

٢- ويقول في البيت الخامس:

.. وأُخرى أتت من دون نُعم ومثْلُها نهى ذا النهى لو ترعوي أو تفكّرُ

فما هذه (الأخرى)؟ أهي عقبةٌ أخرى أم حبيبة أخرى؟ الجواب: لا يستطيع المتلقي أ ن يجزم بأحد الأمرين. وهذا.. لون من الغموض.

٣- ويقول في البيتين: الثانيّ عَشَرَ والثالثَ عَشَرَ:

.. فقالت: "نَعَمْ، لا شكَّ! غَيّرَ لَوْنَهُ سُرى الليليُ يُحيي نَصَّهُ والتَّهَجُرُ

لئن كان إياه لقد حالَ بعدنا عن العهدِ، والإنسانُ قد يتغيرُ"

في البيت الأول تؤكد أخت نُعم أنه هو: تقول: (نَعَمْ) إثباتاً أن هذا الشخص هو الشاعر. وفي البيت الثاني تتشكك: (لئن كان إياه!) وفي هذا.. عدم تساوق في المعاني. وكان الأحرى أن تقول في البيت الثالثَ عَشَرَ:

.. إذنْ – كيف مرآهُ مُقيماً منعّماً   يَفيض بذي الاشعارِ لا يتحيرُ؟

أو أن تقول تعديلاً للبيت:

.نعَمْ، هو إيّاه، وقد حال بعدنا   (من النّصِّ) والإنسان قد يتغيّر

لأن أختها عرفته على الرغم من تغير لونه من سُرى الليل.

٤- ويقول في البيت السادسَ عَشَرَ:

.. قليلاً على ظهر المطيةِ ظِلُّهُ   سوى ما نفى عن الرداءُ المحبّرُ

معنى الشطرة الثانية غامض، فهل المعنى (سوى مانفى عنه –الحرُّ– الرداءُ المحبرُ)؟

وبذلك تكون الشطرة قد نقصت كلمة. ويمكن أن تستقيم الشطرة.. معنىً، إذا قلنا: (سوى ما حوى منه الرداء المحبَّرُ) فغيَّرْنا كلمة (نفى) بكلمة حوى).

٥- ويقول في البيت السابع والأربعين:

.. فإن كان ما لا بُدَّ منه فَغَيْرُهُ   من الأمرِ أدنى للخفاءِ وأستَرُ

لا يستقيم قوله (فإن كان ما لا بد منه) مع تعبير(فغيره). ولكن يستقيم مع قوله السابق أن تقول حبيبته: (فاعْدُ كما تعدو الذئاب). لأنه قال قبله:

.. فقلت أباديهم، فإما أفوتهم   وإما ينال السيفُ ثأراً فيثأرُ

أو يستخدم عبارة أخرى يصح معها المعنى (فاخرج لابساً ثياب امرأة).

ويستقيم الوزن والمعنى إذا قيل:

.. (فإن كنت تنوي مثلَ هذا).. فغيرُهُ   من الأمر، أدنى للخفاء وأسترُ

٦- ويقول في البيت السابع والستين:

.وردْتُ، وما أدري أما بعدَ موردي   من الليل أم ما قد مضى منه أكثرُ

المعنى غير واضح في قوله: (وما أدري، أما بعد موردي من الليل) والصواب: (أمَا بعد موردي (قد مضى) من الليل (أقلُّهُ) أم ما قد مضى منه أكثره). وتعديل البيت هو على النحو التالي:

.وردتُ بليلٍ، هل مضى منه نِصْفُهُ   أمْ هلْ ما مضى منه أكثرُ؟

❖ ❖ ❖

رابعًا: الخطأ في الاستخدام الفنّي في القصّ:

القِصَصُ في الشعر العربي قليلة لا تزيد على عَشْرٍ، وهي غير (ناضجة في البناء الفني) **لأمرين:**

الأول–أنها محاولات لم يستمرّ بتطويرها الشعراءُ خلال العصور. لانحطاط الشعر بعد القرن الخامس الهجري.

والثاني (- أن الشعر الفصيح غير "طَيِّعٍ) إلى القصّ.لأن القصّ يقترب – عادةً من الواقع كثيراً، والشعر العظيم يحلق فوق الواقع. ولأن القَصَّ تكثر فيه المعاني ذات التعبير القصير، والانتقالُ من متكلم إلى آخر..خلالَ الحوار. والشعر العربي (الموزون المقفى) ليس مطواعاً لمثل هذا .

فهل هذا "عيب" في الشعر العربي العمودي؟ الجواب: كلا. لأن القصّ الذي يبلغ مستوى القصة الفنيّة الناجحة مجاله النثر الذي يمكن أن يكون الجواب في الحوار فيه يقوم على كلمة واحدة، والذي يمكن أن يتابع جزئيات المعاني وتفصيلاتها. فالقصة – على هذا- ليست أسلوباً شعرياً، ولكنّ (القَصَّ) وليس (القِصة) أسلوب شعري، يمكن أن يستخدمه الشاعر، كثيراً أو قليلاً. لأن القَصَّ قريب من الحكاية، ولكن القصة الفنية شيء آخر، يمكن أن يصلح لها –مع التجوز- الشعر المرسل.

وقد تسأل: وكيف كتبت (المسرحيات) في الأدب اليوناني –مثلاً- بقالب الشعر، والمسرحيات لون من ألوان القصة؟ السبب –كما أرى- أن الشعر اليوناني لم يكن يلتزم الوزن الواحد في كلّ أبيات المسرحية، إضافةً إلى أنه ليس له من الدقة في الوزن مثل ما للشعر العربي. ولم يكن يلتزم بقافية واحدة في

المسرحية الواحدة، يضاف إلى ذلك أن القصة- المسرحية كانت نامية وناضجة في الأدب اليوناني القديم، وليست القصةُ كانت ناضجة في الأدب العربي "هذا" فضلاً" عن أن العرب لم يعرفوا المسرح. لأسباب حضارية واجتماعية لا مجال لذكرها الآن.

وعمر ابن أبي ربيعة ليس بدْعاً واستثناءاً في الشعر العربي في مجال القَصِّ، فلا تخلو قصيدته القصصية هذه من خلل فنّي، نورده في النقاط العشر التالية:

١- قولُ-نُعْمٍ- التالي:

..أشارت بمدراها وقالت لأختها	أهذا المغيري الذي كان يذكرُ؟
"أهذا الذي أطريت نعتاً فلم أكنْ	وعيشِكِ أنساه إلى يوم أقبرُ"

هذا القول فيه وصول سريع إلى القرار "فلم أكنْ، وعيشِكِ أنساه إلى يوم أُقبرُ" لا يناسب تدرج العاطفة ونموّها في النفس أو الاستمرار في الإطراء قبل اتخاذ القرار، إلا أن تكون -نُعْمٌ- طائشة متسرعةٍ. غيرَ أنها لم تظهرْ كذلك عندما انبلج الصبحُ ونهض قومها وعمر لا يزال في فراشها.

فقالت له عندئذٍ: "أشرْ كيف تأمر" فقال:

.. فقلت أباديهم فإمّا أفوتهم	وإمّا ينال السيف ثأراً فيثأرُ

فلم تقبل رأيه بل قالت:

.. فإن كان ما لا بُدّ منه فغيره	من الأمر أدعى للخفاء واسترُ
أقصّ على أختيّ بدء حديثنا	وما ليّ من أن تعلما متأخرُ
لعلهما أن تطلبا لك مخرجاً	وأن ترحُبا صدراً بما كنتُ

إذن- هذه المرأة المتأنية يفضل أن يأتيّ حديثها عن عمر على النحو الآتي:

.. أشارتْ بِمَدْراها وقالت لأُختها "أهذا المغيريّ الذي كان يذكرُ

أهذا الذي أطريتِ نعتاً جمالَهُ لكالصبح إذْ يغشى الرياضَ ويسفرُ"

لقد راقني شخصاً وسيماً فلم أكنْ وعيشِكِ أنساه إلى يوم أقبر"

هنا يكون تدرج في الأمر؛ فقد سألت أختها عنه، مشيرةً إليه، ثم وصفته بالجمال فكأنه الصبح، عندئذٍ.. كان ممكناً أن تتخذ قراراً بأن تُحِبَّ هذا الشخص الوسيم: "فلم أكن، وعيشِكِ أنساهُ، إلى يوم أُقبر". هذه امرأة متأنية وليست متسرعة، كما عرفناها في القصيدة كلها.

٢- ثم يقول عن -نُعْمٍ-:

.وأعجبها من عيشها ظلُّ وريّانُ ملتفُّ الحدائقِ أخضرُ

ثم يقول في البيت الخامس والثلاثين:

..فبتّ قريرَ العينِ أعطيتُ أُقَبّلُ فاها، في الخلاءِ،

ثم يقول في البيت الثالث والأربعين:

.. فما راعني إلا منادٍ ": وقد لاحَ مفتوقٌ من الصبح

في هذه الأبيات (تناقض).. فهل هي تسكن الحجر أم تسكن المدر؟ ظل الغرفة يشير إلى سُكنى الحجر، و (في الخلاء، ثم ترحلوا) تشير إلى أنها تسكن الوبر. هذا.. تناقض لم يتنبه له الشاعر. هذا .. فضلاً عن أنه قضى ليلةً معها في بيت شعر وليس في الخلاء.

٣- ويقول في البيتين .. العشرين والحادي والعشرين:

.. فبتّ رقيباً للرفاق على شفاً أحاذر منهم من يطوف، وأنظر

إليهم، متى يستمكن النوم منهم ولي مجلس، لولا اللبانة، أوعر

وأقول: هل كان الشاعر "مزفوفاً" على نُعم ليكون معه رفاق أم أنه عاشق فاسق يحرص على ألا يعرف أمره أحد؟ أما ما يرويه الأغاني(١) من أن الناقد ابن أبي عتيق قد سمع وهو في –المدينة المنوّرة- قول عمر:

.. من رسولي إلى الثريا فإني ضقت ذرعاً بهجرها والكتابِ

فيتجشم ابن أبي عتيق عناء السفر ووعثاءه إلى –مكة المكرمة- حيثُ يقيم عمر ثم يأخذه معه إلى الطائف حيث الثريا ثم يصلح بينهما- أما يرويه الأغاني عن صحة هذه الحادثة، فليس دليلاً على صحة قول عمر السابق (فبتّ رقيباً للرفاق..) لأمرين: الأوّل أن ابن أبي عتيق كان رجلاً واحداً وليس جماعة (رفاقاً). والثاني – أن الخبر أدنى إلى الكذب منه إلى الصدق. فهل – الثريا- زوجة عمر حتى يتجشم ابن أبي عتيق عناء السفر من أجل الإصلاح بينهما؟ إن مثل هذا يصعب أن يحدث في بيئة الإسلام الأولى (الحجاز)، فأين التقى الرجلان والثريا. والطائف قرية، ينتشر فيها الخبر انتشار النار في الهشيم، كما هو أمر الأخبار في القرى، في القديم والحديث، حتى في هذا الغرب المتحلل؟

وأين قول عمر السابق في بيتيه من قوله في بضعة أبيات في آخر القصيدة يصف ناقته ويذكر الماء الذي ورده، وكلها تشير أنه كان وحده؟ الأبيات تبدأ

---

(١) أبو الفرج الأصبهاني – الأغاني- ١/ ١٢٢.

بالبيت الثالث والستين وتنتهي بالبيت الخامس والسبعين. ومن هذه الأبيات البيت السابع والستين، يقول فيه:

.وردت وما أدري، أما بعد موردي   من الليل، أم ما قد مضى منه أكثر؟

لاحظ (وردت وما أدري) وليس (وردنا وما ندري).

٤- وقعت فجوة بين البيت الرابع والعشرين وهو:

.. فدلّ عليها القلب ريّا عرفتها   لها وهوى النفس الذي كاد يظهرُ

والبيت الخامس والعشرين:

.فلما فقدت الصوت منهم وأطفئت   مصابيح شُبّت بالعشاء وأنورُ

لأن (الفاء) في (فلما) لا تصح إلا إذا سبقها بيت تأتي نتيجة له.. وقد صنعنا لهذا الربط البيت التالي:

.. وراقبتُ أهلَ الحيّ، يقظانَ راغباً   بنُعمٍ.. أُوافيها، أَبيتُ أُخيِّرُ

.. فلما فقدت الصوت..

ويقول في البيت السابع والعشرين:

..(ونفضت عني النوم) أقبلتُ مِشية الـ   حُباب، وركني خيفة القوم أزورُ

وتنفيض النوم.. لا يتناسب مع عاشق يرصد حركة حيّ حبيبته حتى يوافيها عندما ينام القوم، لأن الحبيب المنتظر أو المتربص لا يطرق عينيه النوم، ولا سيما أنه يقول في البيتين السابقين: الخامس والعشرين والسادس والعشرين:

.. فلما فقدت الصوت منهم وأُطفئت   مصابيح شُبّت بالعشاء وأنورُ

وغاب قمير كنت أرجو غيوبه   وروح رُعيان ونوّم سُمّرُ

فالذي يراقب أصوات القوم وإطفاء مصابيحهم وغياب القمير في أول الشهر.. ليس الذي يغلبه النوم حتى يُنفّضه عن عينيه. وأرى أن يعدل البيت على النحو التالي:

.. تسللتُ أَبغيها بحالكِ ظُلمةٍ   كأني حُبابٌ في انسياب تَحَدَّرُ

٥- وقولُهُ على لسان نُعْمٍ في البيت الرابع والثلاثين:

.. فأنت أبا الخطاب غيرَ مدافَعٍ   علـيَّ أمير، ما مكثت، مُؤَمّـرُ

يحسن أن يكون بعد قوله في البيت الخامس والثلاثين:

.. فبتّ قريرَ العين أُعطيت حاجتي   أُقَبِّل فاها في الخلاء وأُكثرُ

وبعد قولي بيتاً صنعتُهُ:

.. وباتت تناجيني بعذب حديثها   وتبذل لي ما شئت تسخو تُعَبِّرُ

فيكون الترتيب هكذا.. "وباتت تناجيني..." وبعده: "فأنت أبا الخطاب" وبعده: "فبتّ قرير العين.." أي : هكذا:

.. وباتت تناجيني بعذب حديثها   وتبذل لي ما شئت تسخو تُعَبِّرُ

.. فأنت، أبا الخطاب، غيرَ مُدافَعٍ   علـيَّ أمير، ما مكثت، مُؤَمّرُ

.. فبتّ قريرَ العين أُعطيت حاجتي   أُقَبِّل فاها، في الخلاء فأُكثرُ

أما البيت الأربعون وهو:

.وترنو بعينيها إلـيّ كما رنا   إلى ربرب وسط الخميلة جؤذرُ

فيحسن أن يكون قبل البيت الثالث والثلاثين وهو:

.. فقالت وقد لانت وأفرخ رُوعها "كلاك بحفظ ربك المتكبرُ"

فيكون الترتيب: "وترنو بعينيْها إليٌ.. " وبعده "فقالت وقد لانت.."

لماذا؟ لأن المرأة بعد أن يزول عنها الرَّوْع، وتنصب في دمها الهرمونات الجنسية تكون في حالة شعورية لا تمكنها من الكلام، فلا تمكنها إلا من النظر إلى الحبيب. أي: إن اللغة تصبح في هذه اللحظات لغة العيون وليس لغة الأفواه، أما قال شوقي، معبراً عن هذه اللحظات بين الرجل والمرأة:

.. وتعطلت لغةُ الكلام وخاطبتْ عينيّ في لغة الهوى عيناكِ؟

أما بعد أن يقضيَ كل من الرجل والمرأة وطره، فإن كلاً منهما يشعر بارتياح وسعادة يجعلان الرجل قادراً على شكر المرأة بالكلام، والمرأة قادرةً على شكر الرجل بالكلام، وبذلك يصحّ أن تقول نُعم هنا:

.. فأنت، أبا الخطاب، غير مدافعٍ عليّ أمير ما مكثت مؤمرُ

إن انصباب الهرمونات الجنسية في الدم يوتر الأعصاب ويُخثّر الحلق بحيث لا يسهل خروج أصوات منه، ويضعف حركة اللسان، مما يجعل النطق في هذه الحالة هو النظرات التي تبرق وتشع من العيون. أما بعد قضاء الوطر .. فإن الأعصاب ترتخي وتزول الخثورة من الحلق وينطلق اللسان، لأن الهرمونات الجنسية.. تنطفئ.

والذي جعلنا نرى هذا التبادل في المكان بين هذين البيتين، هو أن الحالة التي توسطت بينهما هي حالة (الإشباع) التي يسبقها (الرّنوّ بالعينين) ثم يلحقها انطلاق اللسان بالكلام، والحلق بإخراج الأصوات بسهولة ويسر.

٦- بعد قول الشاعر في البيتين الثالث والثلاثين والرابع والثلاثين وهما:

.. فقالت – وقد لانت وأفرخ روعها "كلاك بحفظ ربك المتكبرُ

فأنت، أبا الخطاب، غيرَ مدافعٍ عليَّ أمير، ما مكثت، مؤمَّرُ

جاء مباشرة بقوله في البيت الخامس والثلاثين، وهو:

.. فبتُّ قريرَ العين أُعطيت حاجتي أُقبِّل فاها في الخلاء فأُكثرُ

وهذا.. تصريح بأنه نال مأربه وقضى وطره. وأنا أحسُّ أنه يحسن أن يمهج لهذا التصريح ببيتين يقولان:

.وباتت تناجيني بعذبِ حديثها وتبذل لي ما شئتُ تسخو تعبّر

.. فأنت، أبا الخطاب غير مدافعٍ عليّ أميرُ، ما مكثتُ مؤمَّرُ

ثم يأتي بعدهما:

.. فبت قرير العين أُعطيت حاجتي أقبل فاها، في الخلاء فأُكثرُ

.. فبت قرير العين...

بهذا .. يصبح الاتصال بين المعاني أكثر التحاماً، ويصبح الانتقال (العملي) من سلوك إلى سلوك فيه تسلسل واضح، وليس فيه قفز؛ فالمتلقي، بعد القول الذي اقترحناه، (فباتت تناجيني.. (فأنت أبا الخطاب..) يتوقع قول الشاعر: (فبتّ قرير العين..) توقعاً يبلغ حدّ اليقين.

٧- ويقول في البيت السابع والثلاثين:

.. ويا لك من ملهىً هناك ومجلس　　لنا ، لم يكدره علينا مكدرُ

ونقول: كيف لم يكدره عليهما مكدر، وهما لم يتنبها إلا "وقد لاح مفتوق من الصبح أشقر"؟ وقد استيقظ أهل الحيّ، وكاد أمرهما يُفْتَضَحُ فيصبحان طعمة للسيوف؟ ولذلك قامت لكن كيف قامت؟:

.. وقامت كئيباً ليس في وجهها دمٌ　　من الحزن تذري عبرة تتحدّرُ

إذنٍ –أهذا مجلس لم يكدره عليهما مكدر؟ الصواب أن يقول:

.. فيالك من ملهى هناك وملعبٍ　　فلو لم يكدره علينا مكدر

٨- وبعد أن تدبرت الأختان الأمر، واحتالتا للموقف العصيب فأعطتا عمر لباساً نسائياً وسار بينهن (الصغرى والكبرى ونُعم) حتى لا يعرف. ثم اجتزن هُنّ وعمر ساحة الحي أنّبتاه –أختا نُعم- على فعلته، ولكنهما أ خيراً قالتا قولاً مضحكاً.. قالتا:

..إذا جئت فامنح طرْفَ عينك غيرنا　　لكي يحسبوا أن الهوى حيث

أبعد أن قالتا:

.. أهذا دأبك الدهرَ سادراً　　أما تستحي أو ترعوي أو تفكر؟

تقولان: "إذا جئت فامنح طرف عينك غيرنا ...؟" هذا شبيه بالبدوي الذي أخذ الرجال إبله فاستاقوها فقال: "أوسعتهم شتماً وأودَوْا بالإبل"! ، أو شبيه بالذي يقتل أحد أ خاه فيرى قاتل أخيه من بعيد فيهجم عليه مسرعاً حتى يظنّ الناس أنه

قاتله لا محالة، فإذا أصبح على بعد خطوة منه وقف وقال: "أنا زعلان عليك لأنك قتلت أخي". أفي الدنيا مشهد أسخف من هذا المشهد؟ مثل هذا الذي انتهت إليه أختا نُعم: بدل أن تقولا: "إذا جئت نبهنا عليك الحيّ ليقتلوك" قالتا تلك القولة السخيفة السابقة!! كان يجب أن تقولا شعراً:

.. إذا جئت نبهنا عليك رجالنا — يَحُزُّون هذا الرأسَ. لا يتدبرُ

٩- كان يجدر ألا تنتهي القصيدة بقوله، بعد أن شربت ناقته، :

.. فسافت وما عافت وما ردّ شربها — عن الرِّيّ مطرقو من الماء أكدرُ

بل كان يجدر أن تنتهي بمثل هذين البيتين المقترحين:

.. وقلت: إذا أوصلتني حيثُ دارتي — فلن تُرْكَبي ما دامت النفسُ تشعرُ

فطارت بنا نحوَ الديار نشيطةً — تحاذرُ مَن مسٍّ القضيب وتطفرُ

<u>**وبعد:**</u> وبرغم هذه المآخذ الفنيّة فإن "القصّ" في قصيدة عمر هذه لا يقلُّ عن القصّ في قصيدة الحطيئة عن الكرم التي أسلفنا ذكرها. ولكنه لا يصل إلى درجة النضج العالية. والحق أنه -كناظم للشعر العمودي- لا يمكنه أن يأتيّ بأجود من ذلك بسهولة.



خامساً: ملاحظات عامّة:

١- قول الشاعر في البيت الرابع:

.ولا قربُ نُعمٍ إن دنتْ ذلك نافعٌ   ولا نأيُها يُسْلي ولا أنت تصبرُ

يصحّ مع شاعر ملتزمٍ بتعاليم الإسلام لا يقبل أن يعقد علاقة مع امرأة خارج نطاق الزواج. أما الشاعر الذي يقول بعد أن قضى ليلةً مع نعم (في البيت الخامس والثلاثين):

.. فبتّ قريرَ العين أُعطيتُ حاجتي   أُقَبِّلُ فاها في الخلاء فأُكثرُ

فليس هو الذي يصحّ منه أن يقول: "ولا قربُ نُعم إن دنت لك نافع" لأن قربها يُمَكّنُهُ من أن "يبيت قرير العين قد أعطته نعمٌ حاجته" ويُمَكّنُهُ من أن يُقَبِّلَ "فم نُعم في الخلاء فيكثُرُ". إذن –الشاعر يقلد الشعراء العذريين في التعبير لا في العمل والتدبير. بل لعل –الطباق- بين (ولا قرب نعم) وبين (ولا نأيها) هو الذي قاد الشاعر إلى هذا التقرير الخبريّ الذي لا يصحّ منه.

٢- وفي البيت السادس يقول:

.. إذا زرتُ نُعماً لم يزل ذو قرابةٍ   لها، كلما لاقيتُهُ يتنمّرُ

فهذا- إذا صدق الشاعر- يدلّ على أن أخلاق الطبقة الأرستقراطية التي ليست جادّة بل هي متساهلة تَقْبَلُ ما لا تقبله أخلاق الطبقة الوسطى. وهذا .. اعتراض آخر على قول طه حسين الذي سَلَفَ ذكرُهُ بأن ابن أبي ربيعة كان له علاقة ماديّة حسيّة مع غير الأرستقراطيات الشريفات. فأنا أقول ما قرأته –أخي القارئ- عندما رَدَدتُ على رأي طه حسين: إن علاقاته المادية الحسيّة هي مع –

بعض- هؤلاء النساء الشريفات اللاتي يتهاونَّ رجالهنَّ في الأخذ بما تقتضيه الأخلاق – بحديّةٍ- فضلاً عن انصرافهم عن متابعة الزوجات والبنات إلى الانغماس في وسائل النعيم وأنواع اللذائذ حتى وإن كانت حلالاً لا حرام فيها.

"كلما لاقيته –يتنمر-" !! إن السخف في موقف قريب نُعم هذا لا يقلّ عن السخف في قول أختيّ نُعم الذي أسلفنا ذكرهُ والتعليق عليه وهو:

..إذا جئت فامنح طرف عينك غيرَنا لكي يحسبوا أن الهوى حيثُ تنظرُ!!

هذا القريب – يتنمر- ليس أكثر، ومن واجبه، لولا التساهل الأخلاقي عند الطبقة الأرستقراطية، أن يطرد الشاعر شَرَّ طِرْدة أو أن يهشم رأسه أو حتى أن يقتله.

ثم .. لاحظْ قول الشاعر: "إذا زرت نُعماً". إنه يزورها وكأنه يزور صديقاً له، وليس امرأة! ما معنى الزيارة يقوم بها رجل إلى امرأةٍ.. امرأةٍ يحبها؟ إنها إذا توافرت الخلوة وغالباً ما تتوافر –قائدة إلى محرّم. لأن الخلوة في ذاتها محرّمة، وقد يرافقها محرّم أكبر.. فيقع الرجل والمرأة في إحدى الكبائر. إنه لا يجوز لرجل غيرِ مَحْرم أن يزور امرأة في بيتها آن غياب رجلها. إن عمر يبيح لنفسه مالا يبيح الإسلام، وإن قريب نُعمٍ هذا الأرستقراطي الذي ذُلِّلَتْ أخلاقه لا يزيد على أن – يتنمر- في وجه عمر!

٣- ويقول في البيتين الثالث والعشرين والرابع والعشرين:

.. فبتّ أناجي النفس أين خباؤها وكيف لما آتي من الأمر مصدر؟

فدلّ عليها القلب ريّا عرفتها لها، وهوى النفس الذي كاد يظهر

وأقول: هذه – كذبة- شاعر. إذ يستحيل أن يهديه إلى خبائها.. قلبُهُ ورائحةُ ذكية عرفها منها. القلب يحبّ، ولكن الله تعالى لم يبثّ فيه قرون استشعار لكي يهتدي إلى خيمة الحبيبة. إن القلب لا يملك إلا الهجس أو الظنّ: و"إن الظنّ لا يغني عن الحق شيئاً" (يونس-٣٦) إن هذه نفحةٌ صوفيةٌ، وليس حقيقة معرفيّةً. بل إن العقل لا يدل على شيء مؤكد في مثل هذا الأمر. ولا يستطيع أن يدل على شيء إلاّ إذا أُعطي "معلومات" عن خِباء نُعم تميزه من الأخبية الأخرى.

وإن الرائحة الذاكية لا تَهْدي، فإذا كانت رائحةً مجتلبةً، فما تتعطر منه نُعم تتعطر منه نساء الحي الأُخَرُ، لأنهن من نفس البيئة ويستعملن نفس العطر الرائج في هذه البيئة. وإذا كانت رائحة جسد نُعْم. فما وهب عمر شَمَّ كلبٍ لكي يشمّ رائحة جسد نعم على بعد عشرات الأمتار من خبائها.

قد تقول: أليس للشاعر أن يعيد ترتيب الواقع أو حتى -يعيد بناءه-؟ فأقول: بلى، للشاعر أن يفعل ذلك، ولكن في حدود ما يقبله أو يصدقه العقل. لقد قال المتنبي معيداً بناء الواقع يصف حبيبته مما يصدقه العقل:

.. نشرتْ ثلاثَ ذوائبٍ من شعرِها	في ليلةٍ فأرتْ لياليَ أربعا
واستقبلت قمرَ السماءِ بوجهِها	فأرتني القمريْنِ في وقتٍ معا

فالمتنبي -بهذيْن البيتين- أعاد ترتيب الواقع أو بناءه. فنحن -في حدود الواقع- نشبّه شعر المرأة بالليل، ولكن الشاعر لم يَقْبَلْ هذا التشبيه المطروق، فقام ببناء أشياء الواقع -في حدود معنى التشبيه- بناءاً جديداً، إذْ لم يَعُدِ الليل بناءاً وَحْدَهُ، وإنما تحول إلى عنصر في بناء جديد، فهو لم يَعُدْ أن يكون خطّاً في

مشهد يتكون من أربعة خطوط. الثلاثةُ الأخرى منها هو شُعْرُ هذه الحبيبة. هذا البناء الجديد مستوعب عقلياً، فهو -عند تحليله- تشبيه، شبّه به ذوائب حبيبته السود بالليل الأسود، مع شيء من المبالغة المحببة -لطرافة الصورة- التي لا تُخرج الصورة خارج إطار ما يستوعبه العقل.

ومثل هذه الصورة من حيثُ البناء أو -الإخراج- الصورةُ الثانية.. صورة القمر ووجه الحبيبة. لقد اصطفّ وجه الحبيبة مع القمر على صورة المساواة، فكلاهما قمر، لا تكا د تفرق بينه وبين القمر الآخر، وهذا -في جوهره- تشبيه جديد طريف، يدرك صورته العقل. أمّا بيتا ابن أبي ربيعة.. فعند الإجمال أو التحليل.. ليس يُصَدِّقُهُما. فما عُرف عن عمر أنه كان بطلاً شجاعاً كعنترة مثلاً، وإنما هو يمتاز بالشعر لا بالشجاعة. ولذلك .. فهذا القول مما يمليه الخيال، وليس الواقع، إنه إضافة فنية خياليّة إلى أصل الحدث الواقعي. ولا شك أن للشاعر (والفنان عامّة) أن يضيف إلى أصل الحدث، ولكن شرطَ أن يكون مما تقبله طبيعة الحدث أو طبيعة الشخصية، وإلاّ عُدّت الإضافة (خللاً) في البناء الفني، لأنها -عندئذ- تكون (جسماً غريباً) يلفظه جسم الحدث.

إذن- هذا القول "كذبة أو مبالغة، لا من حيثُ هو في ذاته، وإنما من حيثُ ارتباطُهُ بمن زعم أنه سيفعله كحلّ لتلك الأزمة وإلا فإن الشجعان يفعلون مثل ذلك.

وإن الشاعر الذي قال مادحاً رجلاً:

.. ما شئتُ لا ما شاءتِ الأقدارُ   فاحكمْ، فأنتَ الواحدُ القهارُ

قد بالغ ووقع في السخفَ والإحالة، لأنه وَجَّهَ هذه الصفات إلى رجل مهما كان موقعه: "يريدُ اللّهُ أن يخففَ عنكُمْ، وخُلِقَ الإنسانُ ضعيفاً." (النساء: ٢٨)، لو جعله تسبيحة إلى الخالق -جلّ في علاه- بعد استبدال كلمة (الأقدار) بكلمة (الأحبار) لما كان فيه أيّ مبالغة أو إحالة، فالمبالغة والإحالة راجعتان إلى ارتباط هذه الصفات ببشر وليس بربّ البشر، ولو وجهت هذه الصفات إلى الله تعالى.. لما كان في البيت أيّ إحالة أو مبالغة. وعندئذ يصبح البيت:

.. ما شئت لا ما شاءت (الأحبار) فاحكم، فأنت الواحد القهارُ

والأحبار.. هم العلماء والمنجمون.

٤- وفي البيت الثاني والخمسين قالت:

.. فقالت لأُختيها: "أعينا على فتيٍ أتى زائراً، والأمر للأمر يقدرُ"

فهذا قول غير لائق من فتاة تطلب من أختيها مساعدتها على إيجاد مخرج لها من المأزِق الذي وقعت فيه. لأن معنى قولها: "والأمر للأمر يقدر" كما تقومان بمساعدتي في مأزقي هذا.. سأساعدكما فيما ستقعان فيه من مآزق لاحقاً. وهذا.. قول مكافئ. والذوق والحاجة يقتضيان طلب المساعدة، دون تعريض بما ستقعان فيه لاحقاً من مآزق. كان يمكن أن يكون جوابهما -لولا أن نُعما أُختهما ويهمهما أن يخرجاها من مأزقها-: (نحن لا نقع في مثل ما وقعتِ فيه، فإذا كنت ترين الأمر قرضة، وأننا لا نحسن لك بإيجاد مخرج.. فإننا نعتذر عن مساعدتك، فتدبري أنت أمرك فـ "يداكِ أو كتاوفوكِ نفخ".

٥- لا أشك في أن أصل هذه القصة.. صحيح؛ فعمر قضى ليلته تلك مع حبيبته -نُعم- ونال ما أراد:

.. فبتّ قرير العين أعطيت حاجتي أُقبل فاها في الخلاء فأُكثرُ

بَيْدَ أنني أشكّ في التفصيلات هل سافر إلى نُعم من مكة المكرمة إلى البادية؟ هل كان معه رفاق يُعمِلون إلى البادية الأرحبيات؟: أكانت في بيت حجر أم بيت وبر...؟

.. فآخر عهد لي بها حين أعرضت ولاح لها خـدّ نقـيّ ومحجـرُ

سوى أنني قد قلت: "يا نعمُ قولةً لها والعتاق الأرحبيات تزجـرُ

هنيئاً لأهل العامرية نشرها الـ لذيذ ورياها التي أتذكـر

ثم.. هل كان يمتطي ناقة إليها: "تخوّنَ نيَّها سُرى الليل حتى لحمها متحسّرُ" وأنه اخترق إليها: "موماةً بسابسَ لم يحدث بها الصيف مَحْضَرُ؟". كلّ ذلك أشكّ في حدوثه. إذ لم يعرف عن الشاعر مثل هذه الرحلة، وإنما عُرف عنه أنه كان يتنقل بين مكة والمدينة.. من حاضرة إلى حاضرة لكي يتعرف على أرستقراطياتها، ثم يشبب بهنّ، ثم يتصل اتصالاً ماديّاً بمن تسَهَّلُ له الظروف الاتصال بها.. منهنّ. وعُرف عنه أنه كان يتلقى الحجيج في طريقه إلى مكة يرى الجميلات ويحاول الاتصال بهنّ في مكة، ويعمل على التشبيب بهنّ.

وقد تقول: هبْ أن شكك في محلّه.. أما يجوز للشاعر أن يضيف ما يشاء إلى حقيقة الحدث.. شريطة أن يتفق ما يضيفه مع حقيقة الحدث، وأن لا يخالف ما عرف عن الشاعر أو عن بطل الحدث، سواءٌ أكان الشاعر أم كان شخصيّة

أخرى. ولهذا لموافقتنا على إعادة بناء الشاعر للحدث بناءاً يقبله العقل.. قبلنا من الشاعر أن يقول:

.. فبتّ قرير العين أعطيت / أقبل فاها في الخلاء فأُكثرُ

ولم نقبل أو شككنا بقوله:

..فقلت: أباديهم، فإمّا أفوتُهُمْ / وإمّا ينال السيفُ ثأراً فيثأرُ

لأنه لا يعرف عن الشاعر أنه كان شجاعاً من عادته أن يستلّ سيفه ويقاتل به. في حين عُرف عنه بل اشتهر عنه أنه كان صديق غوانٍ محقّقاً.

٦- وحُق للشاعر أن يصف ناقته، لا لأنه امتطاها في قصته هذه، فالناقة مضافةٌ على حدث.. حقيقتُهُ اللقاءُ بحبيبته تحتَ جنح الظلام، بل لأنه كان يركب ناقته من مكة إلى المدينة، وبالعكس، فلها في قلبه مودّة، ولها في عقله ذكريات. وهو -بهذا- مقلّد مجدد، مقلد للقدامى في وصفهم للناقة، وإن كان أضاف حاجة ناقته إلى الماء، لشدة عطشها، مما لم نسمعه من الجاهليين. وليس من سبب لذلك سوى أن المدينة تستخدم كمياتٍ كبيرة من الماء لا تستخدم قريباً منها الباديةُ، مما يجعل موضوع الماء أوضح في ذهن ابن الحاضرة منه في ذهن ابن البادية الذي لا يورد إبله الماء إلاّ مرّة في كلّ خمسة أيام غالباً، كما أشار إلى ذلك -البحتري- الشاعر العباسي، فقال:

.وبعيدٌ ما بين واردِ رَفْهٍ / عَلَلٍ شُربُهُ، وواردِ خِمْسِ [1]

فالمدينة.. الورود فيها رَفْهٌ عَلَلٌ، والبادية.. الورود فيها خِمْسٌ نهْلٌ.

---

(١) البحتري: الوليد ابن عبيد: الديوان: ١/ ١٩٠.

أما التجديد.. فهو تجديد شكلي، فقد كان القدامى يصفون الناقة في بعض قصائد المديح، بعد الغزل ووصف الأطلال، وقبل مدح الممدوح، أمّا عمر فقد وصفها في قصيدة غزل، من ناحية، وجاء بوصفها في نهاية القصيدة، وليس في وسطها كالمعتاد، من ناحية أخرى.

وأهداف عمر من وصف الناقة تلتقي مع أهداف الشعراء الجاهليين من حيثُ وصفها وتختلف، فالجاهلي يصف الناقة لثلاثة أسباب: الأول: أنها رفيقة دربه، ولأنها فيها من الحياة ما في الشاعر نفسه، ولذلك.. يتعاطف معها وَيَقْبَلُ شكاتها، ويرى من حقها عليه أن يصف ما تعانيه من مشقة. وهكذا كان عمر مع ناقته التي يجوز عليها الفيافي لينتقل من مكة إلى المدينة ومن المدينة إلى مكة. والثاني: أن وصف ما تعانيه الناقة من مشاق في رحلة الشاعر إلى الممدوح.. هو وصف غير مباشر لما عاناه الشاعر نفسه من مشاق في رحلته، فهي (معادل موضوعيّ).. له. لأن تربية الجاهلي على الخشونة والصرامة والرجولة.. لا تسمح له بالشكوى المباشرة، ولذلك.. يُحمِّلُ شكواه ناقته. وللتدليل على هذه التربية التي لا تقبل الشكوى من رجل فانظرْ إلى الشنفرى الشاعر الجاهلي الصعلوك الذي هجر قبيلته وعاش مع الوحوش. لقد كتب معلقته المشهورة التي مطلعها:

..أقيموا، بني أمي، صدورَ مَطيِّكُمْ فإني إلى قومٍ سواكُمْ لأَمْيَلُ[1]

ولم يشكُ فيها ولا ببيت واحد، بل تحدث بفخر عن علاقته بوحوش الأرض:

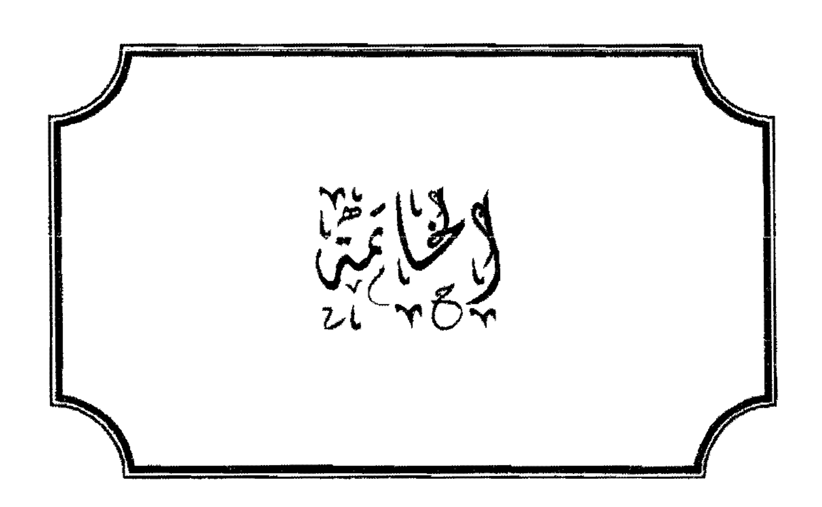
.ولي دونكمْ أَهلونَ سِيْدٌ عَمَلّسٌ وأرقطُ زُهلولٌ وعَرْفاءُ جَيْألُ

(١) الشنفرى: ثابت ابن أوس: القصيدة: ٢٨.

وعمر.. وصف ناقته كما وصفهاالجاهلي.. لتكون معادلاً موضوعياً لما تَحَمَّلَهُ من مشاقٍّ حقيقية أو متخيّلة. أو خَلَطَ فيها بين الحقيقة والخيال. وهذا.. هو الصحيح.

والسبب الثالث لوصف الشاعر الجاهلي ناقته هو أنه يريد أن يشعر الممدوح أنه عانى المشاق – كما عانت ناقته- في سبيل الوصول إليه.. مما يوجب على الممدوح أن يجزل له العطاء، كِفاءَ ما عانى من مشاق. أما عمر، فليس من ذلك بسبيل. هو لا يريد بتصوير هذه المشاق أن يعطف قلب محبوبته عليه، بل الأصح قلب محبوباته عليه، لأنهنّ يطلبنه كما يطلبهنّ، ولأنهنّ يتنافسن في اجتذابه لكي يتغزل بهن فيُشْهِرهُنَّ، ولكي تنال بعضُهُنّ حاجتَهُنّ منه كما ينال حاجته منهنّ، ولهذا.. فهذا السبب الثالث معدوم عند عمر. ولذلك.. فوصفه للناقة متعلق بالسببين الأولين حسْبُ.


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com


الخاتمة

هذا هو الشاعر عمر ابن أبي ربيعة الذي قَصَرَ شعره على الغزل، فهو –كما قال- يمدح النساء، ولا يمدح الرجال، ومع أن الغزل بالنساء ليس من باب المديح بل هو يختلف عن المديح لغةً وتوجهاً وأهدافاً، غير أن عمر قال ذلك من باب (المشاكلة). وكان غزله حسيّاً، بمعنى أنه كان يتغزل بجمال المرأة الحسّي، ولا يُعنىَ بجمالها المعنوي من حيثُ هي ذات عقل أو ذات ثقافة أو ذات نفس أو من حيثُ أنها تجتمع فيها (أو في بعض النساء) كلّ هذه الصفات. ولذلك.. فهو –كما قال طه حسين- شاعر.. قلبُهُ يتبع حسَّهُ، ولعلّه لم يركز على صفات المرأة المعنوية، لأنه كان كثير التنقل بين النساء، لا يُلمُّ بواحدة حتى يتركها أو يتشاغل عنها بواحدة أخرى. فالإلمام بالجمال الجسديّ يتم في دقائق، أما تراك تستطيع أن تحكم على جمال المرأة ببضع نظرات توجهها إليها لا يزيد وقتها على دقيقة، أو –على الأكثر- على بضع دقائق. أمّا الجمال المعنوي فيحتاج إلى معاشرة تدوم أياماً وليالي، وإلى تقليب النظر، واستفتاء القلب والعقل. ولهذا.. قال الخليفة عمر –رضي الله عنه- للرجل الذي أراد أن يشهد لرجل آخر: هل جاورته؟ هل عاملته؟ هل رافقته في السفر؟ فقال: لا. فقال له: فمن أين تعرفه؟!

وفي هذه القصيدة وضح أنه كان سهل الألفاظ.. سهل التراكيب على العموم، طبع ذلك في نفسه ثلاثة أشياء: طبيعته الدمثة المتفائلة التي تعرف التبشير ولا تعرف التنفير.. تعرف اليسر ولا تعرف العسر، ثم حياتُهُ المترفة، لأن الحياة المترفة تطبع صاحبها على السهولة والابتعاد عن الخشونة، ثم موضوع الغزل الذي قَصَرَ شعره عليه. والغزل –بطبيعته- يصدر عن عاطفة رقيقة ومشاعر

حية وأحاسيس لطيفة. أما ترى أن امرأ القيس.. أقدم شاعر جاهليّ كبير، قدرةً وتعبيراً عندما وجه الحديث إلى حبيبته فاطمة قال:

..أفاطمَ، مهلاً، بعضَ هذا التدلّلِ وإن كنتِ قد أزمعتِ هجري فأجملي

أَغــرّكِ مــني أن حُــبّكِ قــاتلي وأنــك مهمــا تأمــري القلــبَ يفعــلِ

فـإن تـكُ قـد سـاءتك مـني خليقةٌ فَسُــلّي ثــيابي مــن ثــيابك تَنْسَــلٌ

ومــا ذرفــتْ عيــناكِ إلا لتضــربي بســهميْكِ في أعشــارِ قلــبٍ مُقــتَّلِ[1]

فجاء بكلام سهل رقيق؟

ووضح أيضاً أنه (أي: عمر) كان فناناً يحسن فنّ القَصّ ويضيف إلى الواقع عناصر من خياله تستوي مع الواقع أحياناً وتنبو عنه أحياناً أخرى.

بيْدَ أن عمله في هذه القصيدة.. لا يخلو من خلل في الألفاظ لا من حيثُ عربيتها وصحة معناها، وإنما من حيث نبوّ معناها عن السياق الذي وردت فيه كقوله:

.يمـج ذكـي المسـك منها مفلّـج رقيق الحواشي، ذو غروب، مؤشّرُ

فالمجّ هو مضمضة السائل في الفم ثم إلقاؤه خارجه. وهذا.. شيء مستقذر لا يجوز أن توصف به رائحة المحبوبة أو يوصف به رَوَقان ريقها. وقد عرفت ذلك من قبل.

---

(١) امرؤ القيس: الديوان، ١١.

ولا يخلو من خلل في المعاني -كما بينّا- خلال البحث. وخلل المعاني لا يسلم من القليل منه جاهلي ولا إسلاميّ، ونذكرك بقول شاعرنا الذي سبق أن حللناه:

.فإن كان ما لا بد منه فغيره   من الأمر أدنى للخفاء وأستر

فهذا بيت غير صحيح المعنى، فالصواب أن تقول: "فإن كان هذا رأيك.. فغيره أفضل منه" كما بينّا في البحث. لأن معنى "فإن كان ما لا بدّ منه" (فإن كنت مصراً على هذا الرأي ولا تقبل غيره). وجوابه -عندئذ- أن تقول هي مثلاً: "فدعني أهربُ لكي لا يقتلني أهلي".

ومما قاله الأعشى، وهو شاعر جاهلي، في المدح:

.ونُبّئْتُ قيساً -ولم أبلُهُ-   -كما زعموا- خيرَ أهلِ اليمنْ [1]

فقوله: "ولم أبله" أضعف المعنى، لأن المدح الحقّ (أو الموهم بالحق على الأقل) هو الذي يأتي عن طريق ابتلاء الشاعر للممدوح، أي: عن طريق معرفته معرفة جيدة، وحتى لو لم تكن قد بلوته.. فمن الذوق أن تضرب صفحاً عن مثل هذا التعبير. ولا يقل عن هذه العبارة في إضعاف المعنى قولُهُ (كما زعموا). فالعرب تقول: "زَعَمَ.. مطية الكذب".

ولا يخلو -ثالثاً- من خلل في (فنّ القصّ) بينّاهُ في موضعه من البحث، فليس من القصّ الجيد أن يناقض القاصّ نفسه في القصّة الواحدة، كما ناقض عمر نفسه بين البيت السابعَ عَشَر، والبيت الخامس والثلاثين والبيت الثالث

---

(١) عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ٢٢.

والعشرين. ففي البيت الأول: زعم أنها مقيمة في غرفة، وفي الثاني: زعم أنه يقبلها في الخلاء. وفي الثالث: يذكر أنها مقيمة في خباء!!. فأي هذه الأماكن الثلاثة هو الصحيح؟ تناقض يعلو عليه صغار القاصّين، ولكن عُذْرنا عن عمر أن فنّ القَصّ لم يكن ناضجاً في ذلك العهد، كما لم يُصْبح ناضجاً في العصور اللاحقة. وأول من نضج على يديه فنّ القصّ هو الشاعر الكبير أحمد شوقي الذي توفي في القرن الماضي سنة ١٩٣٤م، لم يكتب قصصاً شعريّة وإنما كتب مسرحيات شعريّة، والمسرحيّة أخت القصّة.. لا بُدّ أن يكون فيها شخوص وأحداث وحوار وأزمة وحلّ.. كالقصّة، ولا يفترقان من ناحية رئيسية إلا في شيئين: الأول أن المسرحيّة تقوم على الحوار، أما القصّة فقد يتخللها حوار. والثاني أن القصّة معدّة للقراءة بالدرجة الأولى، أما المسرحيّة فمعدّة لتُمَثِّلْها شخصيات آدميّة بالدرجة الأولى.

وأخيراً.. فأنا أرى أن الدراسات النقديّة إنما يجدر أن تقوم على مثل الذي أجريت من (تحليل)، وإلا فإنها تكون (تاريخ أدب) يقوم على جمع المعلومات وتوثيقها وتصنيفها أو الحكم العام غيرالمحلّل عليها. لا بُلغة به يتبلغها الناقد الآخر، أو المتلقي المتذوق للنقد أو حتى المتلقي الذي نطمح أن يتدرب على التذوق. فكما أن الشعر "صعبٌ وطويلٌ سُلَّمَه" كما قال الحطيئة فالنقد صعب وطويل سلمه، بل أصعب وأطول سلماً لأن الناقد يحتاج إلى ثقافة غزيرة لا تحصّل قبل العقد الرابع من عمره، لا يحتاج الشاعر إلى نصفها.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

هنا نورد القصيدة كاملة وشرح الكلمات مأخوذ ذلك من الديوان:

أمن آل نعم

١- أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ	غَداةَ غَدٍ، أم رائِحٌ فمُهَجِّرُ؟[١]
٢- لِحاجةِ نَفْسٍ لم تَقُلْ في جَوابِها	فتُبْلِغَ عُذْراً والمَقالَةُ تُعْذِرُ[٢]
٣- تَهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشَّمْلُ جامعٌ	ولا الحبلُ موصولٌ، ولا القلبُ مُقصِرُ[٣]
٤- ولا قُرْبُ نُعمٍ إن دنَتْ لك نافِعٌ	ولا نَأْيُها يُسْلي، ولا أنْتَ تَصْبِرُ
٥- وأُخرى أتت مِن دُونِ نُعْمٍ ومثلُها	نَهى ذا النُّهى، لو ترعوي أو تفكّر[٤]
٦- إذا زُرْتُ نُعْماً لم يَزَلْ ذو قرابةٍ	لها، كلّما لاقَيْتُهُ، يَتَنَمَّرُ[٥]
٧-عزيزٌ علَيّه أنْ أُلِمّ ببَيتِها	يُسِرُّ ليَ الشّحناءَ، والبُغضَ مُظهَر[٦]

---

(١) غاد: سائر غدوة. مبكر: سائر بكرة، وهما الوقت بين ظهور الفجر وطلوع الشمس. الرائح: السائر في الرواح وهو العشي. المهجر: السائر في الهاجرة وهي شدة الحر.

(٢) تعذر: تنفي العذر.

(٣) الشمل: ما تفرق من الأمر وما اجتمع منه. وهنا يقصد به المعنى الأول. وقوله: الشمل جامع، أي مجموع. وقوله: الحبل موصول، كناية عن الصلة بعد القطيعة. مقصر: من أقصر عن الشيء: كف عنه وامتنع.

(٤) وأخرى: أي وعقبة أخرى تحول دون الوصول إلى نعم. ومثلها: أي ومثل هذه العقبة. النهى: العقل. ترعوي: ترجع عن غيك.

(٥) يتنمر: يغضب ويثور متشبهاً بالنمر الذي لا يلقى إلا متنكراً غضبان. وهذا البيت بيان للعقبة الأخرى التي تعترضه.

(٦) ألم ببيتها: أمر به أو أزوره. يسر: يضمر في سره. الشحناء: العداوة والبغضاء.

٨- أَلِكْني إليها بالسَّلامِ، فإنَّه يُشَهَّرُ إلمامي بها ويُنكَّرُ[١]

٩- بآيَةِ ما قالت غَداةَ لَقِيتُها بمَدْفَعِ أكْنانٍ: "أهذا المُشَهَّرُ؟"[٢]

١٠- أشارَتْ بمِدْراها وقالت "أهذا المُغيريُّ الذي كان يُذكَرُ؟"[٣]

١١- "أهذا الذي أطريت نَعْتاً، فلم وعَيْشِكِ، أنساهُ إلى يَومَ أُقبَرُ"[٤]

١٢- فقالَت: "نَعَمْ، لا شكَّ غَيَّرَ سُرَى الليل يُحيي نَصَّهُ والتَّهَجُّرُ"[٥]

١٣- "لئن كان إيَّاهُ، لقد حالَ عَنِ العهدِ، والإنسانُ قد يتَغَيَّرُ"[٦]

١٤- رأتْ رجلاً أمّا إذا الشمسُ فيَضحى، وأمّا بالعَشيِّ فيَخْصَرُ[٧]

١٥- أخا سَفَرٍ جَوّابَ أرضٍ اذفَتْ بهِ فَلَواتٌ، فَهْوَ أشعَثُ أغبَرُ[٨]

---

(١) يخاطب صاحباً له فيقول ألكني: أي احمل ألوكتي وهي الرسالة. يشهر: يذاع. إلمامي: زيارتي. ينكر: يستنكر ويستغرب.

(٢) بآية: بعلامة. مدفع أكنان: اسم موضع، والمدفع: مجرى الماء حيث يندفع السيل، ويجمع على مدافع.

(٣) المدرى: حديدة يحك بها الرأس أو المشط. المغيري: يعني عمر نسبة إلى المغيرة جد أبيه.

(٤) أطريت: أحسنت الثناء. نعتاً: وصفاً.

(٥) السرى: السير ليلاً. يحيي: يصرف. النص: منتهى الشيء. أي يصرف منتهى الليل بالسرى. والنص الإسراع. التهجر: السير في الهاجرة وهي شدة الحر.

(٦) حال: تغير. العهد: المعرفة.

(٧) عارضت: قابلت، والضمير فيه محذوف أي عارضته. فيضحى: فيظهر للشمس. يخصر: يبرد.

(٨) أخا سفر: صفة أولى لرجل. جواب: قطاع، من جاب الأرض قطعها. الفلوات، جمع فلاة: وهي الصحراء الواسعة. أشعث: مغبر الرأس متلبد الشعر لبعد عهده بالدهن والغسل. أغبر: أي أغبر الوجه وهو ما كان في لونه غبرة. وقوله: أشعث أغبر، أي من كثرة الأسفار.

١٦- قليلاً على ظَهْرِ المَطِيّةِ ظِلُّهُ سِوَى ما نَفى عنهُ الرّداءُ المُحَبَّرُ[1]

١٧- وأعْجَبَها من عَيْشِها ظِلُّ غُرْفةٍ ورَيّانُ، مُلْتَفُّ الحَدائقِ أخْضَرُ[2]

١٨- ووالٍ كَفاها كُلَّ شيءٍ يَهُمّها فليسَتْ لِشيْءٍ آخِرَ الليلِ تَسهَرُ[3]

١٩- وليلةَ ذي دَوْرانَ جَشّمْتِني السُّرَى وقد يَجشَمُ الهَوْلَ المُحِبُّ المُغَرِّرُ[4]

٢٠- فَبِتُّ رَقيباً للرِّفاقِ على شَفاً أُحاذِرُ منهمْ مَن يُطوفُ، وأنظُرُ[5]

٢١- إلَيهمْ متى يَسْتَمْكِنُ النومُ منهمُ ولي مَجلِسٌ، لولا اللُّبانةُ أوعرُ[6]

٢٢-وباتَتْ قَلوصي بالعَراءِ وَرَحْلُها لِطارِقِ ليلٍ، أو لِمَن جاءَ، مُعْوِرُ[7]

٢٣- وبِتُّ أُناجي النفسَ: "أينَ وكيفَ لِما آتي من الأمرِ مَصدَرُ؟[8]

٢٤- فَدَلّ عَلَيْها القَلبَ رَيّا عَرَفْتُها لها، وهَوى النفس الذي كاد يَظهَرُ[9]

---

(١) نفى الشيء عنه: نحاه وأبعده. الرداء: الثوب. المحبر: المزين.

(٢) ظل غرفة: أي ظل قصر تسكنه. الريان: الأخضر الناعم وهو صفة لمحذوف أي بستان ريان. الحدائق: جمع حديقة وهي الروضة ذات الشجر.

(٣) ووال: أي وزوج يتولى أمرها.

(٤) ذو دوران: اسم موضع. جشمتني: كلفتني. السرى: السير ليلاً. يجشم: يتكلف. المغرر: الذي يغرر بنفسه أي يعرضها للهلاك.

(٥) الشفا: حرف كل شيء وحده. وقوله: بت على شفاً، أي على حذر.

(٦) اللبانة: الحاجة. أوعر: للمبالغة لا للتفضيل أي شديد الخشونة.

(٧) القلوص: الناقة الفتية. العراء: الفضاء لا يستتر فيه بشيء. معور: ظاهر. يقال: أعور الفارس، أي بدا منه موضع خلل للضرب.

(٨) المصدر: الرجوع عن الماء.

(٩) الريا: الرائحة الطيبة.

٢٥- فلمّا فقدتُ الصّوتَ منهُمْ وأُطفِئتْ مَصَابيحُ شُبّتْ في العِشاءِ وأنْوُرُ[1]

٢٦- وغابَ قُمَيْرٌ كُنتُ أرجو غُيُوبَهُ ورَوّحَ رُعْيَانٌ، ونَوّمَ سُمَّرُ[2]

٢٧- ونَفّضْتُ عني النوم، أقبلتُ مِشْيَةَ حُبابٍ، وركني، خشيةَ القوم، أزوَرُ[3]

٢٨- فحَيّيْتُ إذ فاجأتُها، فتولّهَتْ وكادَتْ بمَخْفُوضِ التحيّةِ تَجْهَرُ[4]

٢٩- وقالت وعَضّتْ بالبَنانِ: "فضَحتَني! وأنتَ امرُؤٌ، مَيسورُ أمرِك أعسَرُ!"

٣٠- "أرَيتَكَ، إذ هُنّا عليكَ، ألمْ تخَفْ وُقِيتَ، وحولي من عدوّك حُضّرُ؟[5]

٣١- فوَاللّهِ ما أدْري أتَعجِيل حاجَةٍ سرَتْ بك، أم قدنام من كنتَ تحذرُ[6]؟

٣٢- فقلتُ لها: "بل قادَني الشّوْقُ والهوى إليكِ، وما عَينٌ من النّاس تَنظُرُ"

٣٣- فقالَتْ وقد لانَتْ وأفرَخَ رُوعُها: "كَلاكَ بحِفظٍ رَبُّكَ المتكبّرُ!"[7]

---

(١) منهم: أي من الرفاق وهم الرهط والجماعة في السفر. شبت: أوقدت. الأنور: جمع نار.

(٢) روح رعيان: عادوا بمواشيهم إلى مراحها أي مبيتها. نوم: نام. السمر: جمع السامر وهو المحدث ليلاً.

(٣) ونفضت عني النوم: أي نبهت نفسي وفركت عيني بعد أن غشيهما النعاس. الحباب: الحية. الركن: الجانب العظيم. أزور: مائل.

(٤) تولهت: تحسرت وتحرقت. يقول: صرخت متحسرة فكادت تفضح أمرنا.

(٥) اريتك: أي أخبرني، وأصلها أرأيتك، حذفت الهمزة للخفة. هنا: سهلنا. وقيت: دعاء له أي وقاك الله. حضر: جمع حاضر أي قوم حاضرون.

(٦) سرت بك: أي مشت الحاجة بك ليلاً.

(٧) أفرخ: هدأ. روعها: قلبها. كلاك: أي كلأك تخفف في لغة قريش. ومعنى كلأ: رعى وحرس. المتكبر: من صفات الله، والكبرياء له وحده.

٣٤- فأنتَ، أبا الخَطّابِ، غيرَ مُدافَعٍ، عَلَيَّ أميرٌ، ما مَكَثتَ، مُؤمَّرُ[1]

٣٥- فبتُّ قريرَ العينِ، أُعطيتُ حاجتي أُقبِّلُ فاها، في الخلاءِ، فأُكْثِرُ

٣٦- فيا لكَ مِن لَيْلٍ تَقاصَرَ طُولُهُ وما كانَ لَيلي قَبلَ ذلكَ يَقصُرُ

٣٧- ويا لكَ مِن مَلْهىً هُناكَ ومَجلِسٍ لنا، لم يُكدِّرْهُ علَينا مُكَدِّرُ

٣٨- يَمُجّ ذَكيَّ المِسْكِ منها مُفَلَّجٌ رَقيقُ الحَواشي ذو غُروبٍ مُؤشَّرُ[2]

٣٩- تَراه، إذا تَفْتَرّ عنهُ، كأنّهُ حَصَى بَرَدٍ، أو أقْحُوَانٌ مُنَوَّرُ[3]

٤٠- وتَرنُو بعَيْنَيْها إليَّ، كما رَنَا إلى رَبْرَبٍ وَسْطَ الخَمِيلَةِ، جُؤْذَرُ[4]

٤١- فلمّا تَقَضّى اللّيلُ إلاّ أقَلّهُ وكادَتْ تَوالي نَجْمِهِ تَتَغَوّرُ[5]

٤٢- أشارَتْ "بأنّ الحَيَّ قد حانَ مِنهُمُ هُبوبٌ، ولكنْ موعِدٌ منكَ عَزوَرُ"[6]

---

(١) غير مدافع: غير مزاحم. ما مكثت: أي مدة مكوثك عندي. مؤمر: أي لك الأمر علي.

(٢) يمج: يقذف من فمه. مفلج: أي ثغر مفلج وهو ما تباعدت أسنانه. الحواشي: الجوانب، مفردها حاشية. ورقيق الحواشي كناية عن اللطف والنعومة. الغروب: جمع غرب، وهو ماء الثغر. مؤشر: محزز الأسنان، وهو مستحسن عندهم.

(٣) تفتر عنه: تبتسم. حصى برد: أي حبوب البرد لشدة بياضه. الأقحوان. نبت أصفر الزهر في وسطه أبيضه في جوانبه. منور: مخرج نوره وهو الزهر الأبيض.

(٤) ترنو: تنظر في رقة وتكسر. الربرب: القطيع من بقر الوحش. الخميلة: الموضع الكثير الشجر. الجؤذر: ولد البقرة الوحشية تشبه به الحسان لجمال عينيه.

(٥) التوالي: البواقي. تتغور: تغيب.

(٦) هبوب: استيقاظ من النوم. عزور: جبل بين مكة والمدينة.

٤٣- فمــا راعَــني إلاّ مُــنادٍ: "تَــرَحّلوا" وقـد لاحَ مَفـتوقٌ مـن الصبحِ أشـقَرُ[١]

٤٤- فـلمّا رأتْ مـن قـد تنـبّهَ مِـنهُمُ وأيقـاظَهم، قالـت: "أشِـرْ، كـيف

٤٥- فقُلـتُ: "أُبـاديهِم، فإمّـا أفوتُهُـمْ وإمّـا يَـنَالُ السّـيْفُ ثـأراً فَيَـثأرُ"[٣]

٤٦- فقالَتْ: "أتحقيقاً لِما قالَ كاشِحٌ علَينا، وتَصديقاً لما كان يؤثَرُ؟"[٤]

٤٧- "فإنْ كـانَ مـا لا بُدّ مَنهُ، فَغَيرُهُ مـن الأمـرِ، أدنـى لـلخَفاءِ وأسـتَرُ"[٥]

٤٨- "أقُـصُّ عَـلى أُخْـتَيَّ بَـدْءَ حَديثِـنَا ومـا لِـيَ مِـنْ أن تَعْلَمـا مُـتأخّرُ"[٦]

٤٩- "لعَلّهُمـا أن تَطلُـبا لـكَ مَخْـرَجاً وأن ترْحُـبا صَـدْراً بمـا كنـتُ

٥٠- فقامتْ كئيباً ليسَ في وَجهِها دمٌ مـنَ الحُـزْنِ، تُـذْري عَـبرةً تـتَحدّرُ[٨]

٥١- فقامـتْ إلـيها حُـرّتانِ علـيهما كسـاءَان مـن خـزٍّ: دِمَقْسٌ وأخضـرُ

٥٢- فقالتْ لأختَيْها: "أعينا على فتًى أتـى زائـراً، والامـرُ للأمـرِ يُقـدَرُ"[٩]

---

(١) راعني: أخافني. ترحلوا: أي هلموا إلى الرحيل. مفتوق: منشق. أشقر: مشرب نور الشمس.

(٢) الأيقاظ: جمع يقظان.

(٣) أباديهم: أظهر لهم وأجاهرهم بالعدوان. أفوتهم: أسبقهم وأنجو منهم. فيثأر: أي فيثأر لهم مني.

(٤) الكاشح: المبغض. يؤثر: ينقل.

(٥) أدنى للخفاء: أقرب له.

(٦) بدء حديثنا: أي الخبر من أوله. متأخر: تأخر.

(٧) ترحبا: تتسعا. أحصر: أضيق، أي أضيق به صدراً.

(٨) كئيباً مغمومة. ليس في وجهها دم: أي صفراء. تذري: تسكب. عبرة: دمعة. تتحدر: تتساقط من عينيها.

(٩) والأمر للأمر يقدر: يدبر ويهيأ.

٥٣- فأقبَلَــتا، فارتاعَــتا ثــمّ قالَــتا: "أقِلّي عليكِ اللوم، فالخطـبُ أيسَـر"

٥٤- فقالتْ لها الصّغرى:"سأُعطيهِ مِطرَفِي ودرعـي وهـذا البُردَ، إن كان يحذرُ"[1]

٥٥- "يقــومُ، فيَمشــي بَينَــنا متــنكّراً فــلا سِــرُّنا يَفْشــو ولا هــو يَظهَــرُ"[2]

٥٦- فكــان مِجَنّي دونَ مـن كنـتُ أتّقـي ثــلاثُ شُــخوصٍ: كاعِـبانِ ومُعصِـر[3]

٥٧- فـلمّا أجَـزْنا سـاحةَ الحَـيِّ قلْـنَ لـي: "ألم تــتّقِ الأعــداءَ واللــيلُ مُقمِــرُ؟"[4]

٥٨- وقُلــنَ: "أهــذا دأبُـكَ الدّهــرَ ســادراً أمــا تســتحي أم تَــرعَوي أم تُفكّــر؟"[5]

٥٩- "إذا جئتَ فامنحْ طَرْفَ عينِيكَ غيرَنا لِكـي يَحسـبوا أنّ الهـوَى حيـثُ تَـنظرُ"

٦٠- فآخِـرُ عهـدٍ لـي بهـا حـينَ أعرضـتْ ولاحَ لَهــــا خَــدٌّ نَقــيٌّ، ومَحْجِــرُ

٦١- ســوى أنّني قـد قلـتُ يـا نُعْـمُ، قولـةً لهــا، والعــتاقُ الأرحبــيّاتُ تُزْجَــرُ[6]

٦٢-هنيـئاً لأهـلِ العامـرِيّةِ نشـرُها اللّذيـــذُ، وريّاهــا الــتي أتذكّــرُ[7]

٦٣-وقمـــتُ إلى عَـــنْسٍ تخـــوّنَ نَـــيَّها سُـرَى اللّـيْلِ، حـتى لحمُهـا متحسِّـرُ[1]

---

(١) المطرف: رداء من خز مربع ذو أعلام. الدرع: قميص المرأة. البرد: ثوب مخطط.

(٢) يفشو: يشيع ويفتضح.

(٣) مجني: ترسي. دون من كنت أتقي: أي دون أعدائي. شخوص: جمع شخص، ويطلق على الذكر والأنثى. الكاعبان: مثنى الكاعب وهي الجارية في أول إدراكها. المعصر: المرأة البالغة الشباب.

(٤) أجزنا: قطعنا.

(٥) دأبك: ديدنك وعادتك. سادراً: غير مبال ولا مهتم بما يصنع. ترعوي: ترجع عن غيك.

(٦) العتاق: الكرائم. الأرحبيات: النجائب المنسوبة إلى أرحب، وهو فحل مشهور في الإبل.

(٧) النشر: ريح فم المرأة وأعطافها بعد النوم. الريا: الرائحة الطيبة.

٦٤-وحَبسي على الحاجاتِ، حتى كأنّها بقِيّةُ لَوحٍ، أو شِجارٌ مُؤَسَّرُ[2]

٦٥-وماءٍ بمَوماةٍ، قليلٍ أنيسُهُ بَسابسَ لم يحدُث به الصيفَ مَحضر[3]

٦٦-به مُبْتَنىً للعنكبوتِ، كأنّهُ على طَرَفِ الأَرْجاءِ خامٌ مُنَشّرُ[4]

٦٧-وردْتُ، وما أدري أما بعدَ موردي من الليل، أمْ ما قد مضى منه أكثرُ؟

٦٨-فقُمْتُ إلى مِغلاةِ أرضٍ، كأنّها إذا الْتَفَتَتْ مجنونةٌ حينَ تَنْظُرُ[5]

٦٩-تنازِعُني حِرصاً على الماء رأسَها ومن دونِ ما تهوَى قليبٌ مُعَوَّرُ[6]

٧٠-محاولَةً للماءِ، لولا زِمَامُها وجذبي لها، كادَتْ مِراراً تَكَسَّرُ

٧١-فلمّا رَأيتُ الضُّرّ منها، وأنّني ببلدةِ أرضٍ ليسَ فيها مُعَصَّرُ[7]

٧٢-قَصَرْتُ لها من جانبِ الحَوْضِ مُنْشَأً جديداً كقابِ الشّبرِ أو هو أصغرُ[8]

٧٣-إذا شرعتْ فيه، فليسَ لملتقى مَشافِرِها منه قدى الكفّ مُسْأَرُ[9]

٧٤-ولا دَلْوَ إلاّ القَعْبُ كانَ رِشَاءَهُ إلى الماءِ، نِسْعٌ، والأَديمُ المضَفَّرُ[10]

٧٥-فسافتْ، وما عافتْ، وما رَدَّ شُرْبَها عن الرِّيِّ مطروقٌ من الماءِ أكدرُ[11]

---

(١) العنس: الناقة. تخون: تنقص. النّي: السمن. متحسر: أي ذاهب رهل اللحم من الركوب.

(٢) الشجار: خشبة يضبب بها السرير. مؤسر: مشدود.

(٣) الموماة: الفلاة. البسابس، جمع بسبس: وهو القفر الخالي. المحضر: المرجع إلى المياه.

(٤) الخام: الجلد لم يدبغ.

(٥) المغلاة: الناقة تسرع في سيرها.

(٦) القليب: البئر. المعور: القليب إذا كبست عينه وأفسدت حتى نضب الماء.

(٧) البلدة: كل قطعة من الأرض عامرة أو غامرة. المعصر: الملجأ والمنجاة.

(٨) قصرت لها: أي حبست لها. منشأ: مشرعاً أو منهلاً. القاب: المقدار.

(٩) شرعت: وردت. القدى: القدر. المسأر: البقية، أو المبقى.

(١٠) القعب: القدح الضخم الوافي. الرشاء: حبل الدلو. النسع: سير ينسج عريضاً تشد به الرحال. الأديم: الجلد الأحمر أو المدبوغ

(١١) سافت: شمت. المطروق: الماء الكدر الفاسد.



المراجع

١- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى الثامن) عمان - دار الشروق للنشر والتوزيع ١٩٨٦م.

٢- الأعشى: قيس ابن ميمون (ت - ٦هـ) الديوان - بيروت / دار الكتاب اللبناني، د.ت - تحقيق: كامل سليمان.

٣- الأمدي: الحسن ابن بشر (ت - ٣٧٠هـ) الموازنة بين الطائيين - القاهرة / مطبعة السعادة - ١٩٥٩م.

٤- امرؤ القيس: ابن حجر الكندي (ت - ١٢٣ ق.هـ) دار الريان - القاهرة / مطبعة الاستقامة - جمع حسن السندوبي.

٥- الباقلاني: محمد ابن الطيب (ت - ٣٨٨هـ) إعجاز القرآن - القاهرة / المكتبة السلفية - ١٣٤٩هـ.

٦- البحتري: الوليد ابن عبيد (ت - ٢٨٤هـ) الديوان: القاهرة / دار المعلوف - ١٩٧٢م - تحقيق حسن كامل الصيرفي.

٧- الجاحظ: عَمْرُ ابن بحر (ت - ٢٥٥هـ) الحيوان : بيروت / دار الجيل: ١٩٨٨ م، تحقيق عبد السلام محمد هارون.

٨- الجرجاني: عبد القاهر ابن محمد (ت - ٤٧٤هـ) دلائل الإعجاز - القاهرة - مكتبة الخانجي - ١٩٨٤م - تحقيق: محمود محمد شاكر.

٩- الحطيئة: جرول ابن أوس (ت - ٥٩هـ) الديوان: القاهرة / مطبعة التقدم: شرح أبي سعيد السكري.

١٠- ابن رشيق: الحسن ابن رشيق القيرواني (ت – ٤٥٦هـ) العمدة في محاسن الشعر ونقده – القاهرة – ١٩٠٧م.

١١- ابن الرومي: علي ابن العباس (ت – ٢٨٣هـ) الديوان – بيروت / دار إحياء التراث العربي – ١٩١٧م / شرح: محمد مسلم شريف.

١٢- الشنفرى: ثابت ابن أوس الأزدي (ت – ١١٣ ق.هـ) القصيدة لامية العرب – بيروت / دار مكتبة الحياة – ١٩٨٥م.

١٣- شوقي ضيف – الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية / الكتاب الثاني، القاهرة / دا رالمعارف. ط٤.

١٤- ابن طباطبا: محمد ابن أحمد العلوي (ت – ٣٢٢هـ) عيار الشعر / القاهرة – ١٩٥٦م، تحقيق: الحاجري وزغلول سلام.

١٥- طه حسين: (ت ١٩٧٤م) في الشعر الجاهلي: القاهرة / دار الكتب المصرية – ١٩٢٦م.

١٦- أبو الطيب المتنبي: أحمد ابن الحسين (ت- ٣٥٤) الديوان: القاهرة – ١٩٤٤ م – تحقيق: عبد الرحمن عزام.

١٧- عبد العزيز عتيق – تاريخ النقد الأدبي عند العرب – بيروت / دار النهضة العربية – ١٩٨٠م.

١٨- العقاد: عباس محمود العقاد (ت – ١٩٦٢م) عبقرية عمر (من العبقريات الإسلامية) – بيروت / دار الآداب – ١٩٦٦م.

١٩- عمر ابن أبي ربيعة (ت – ٩٣هـ) الديوان- بيروت: دار الكتاب العربي- ١٩٦٤- شرح فايز محمد.

٢٠- عمر فروخ – تاريخ الأدب العربي: بيروت/ دار العلم- ١٩٩٢م.

٢١- عنترة ابن شداد العبسي (ت- ٢٨ ق.هـ)- شرح الديوان: بيروت/ دار الكتاب العربي: ١٩٩٤- شرح الخطيب التبريزي.

٢٢- عودة الله منيع القيسي- مقالات في النقد الأدبي التطبيقي: عمان/ دار البشير- ١٩٩٨م.

٢٣- أبو الفرج الأصبهاني: علي ابن الحسين (ت-٣٥٦)- الأغاني/ بيروت/ دار الفكر- دار مكتبة الحياة- ١٩٥٦م.

٢٤- القزويني: جلال الدين: عمر ابن محمد (ت: ٧٤٥) الإيضاح في علوم البلاغة والمعاني والبيان والبديع، بيروت/ دار الكتب العلمية- ١٩٨٥.

٢٥- كعب ابن زهير (ت- ٢٤) الديوان. القاهرة/ الدار القومية للطباعة والنشر – مصورة عن طبعة دار الكتب. ١٩٥٥م.

٢٦- محمد ابن سلام الجمحي (ت- ٢٣٢) – طبقات فحول الشعراء: القاهرة/ دار المعارف. د.ت- تحقيق محمود محمد شاكر.

٢٧- ناصر الدين الأسد – مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية- بيروت/ دار الجيل- ١٩٨٨م.

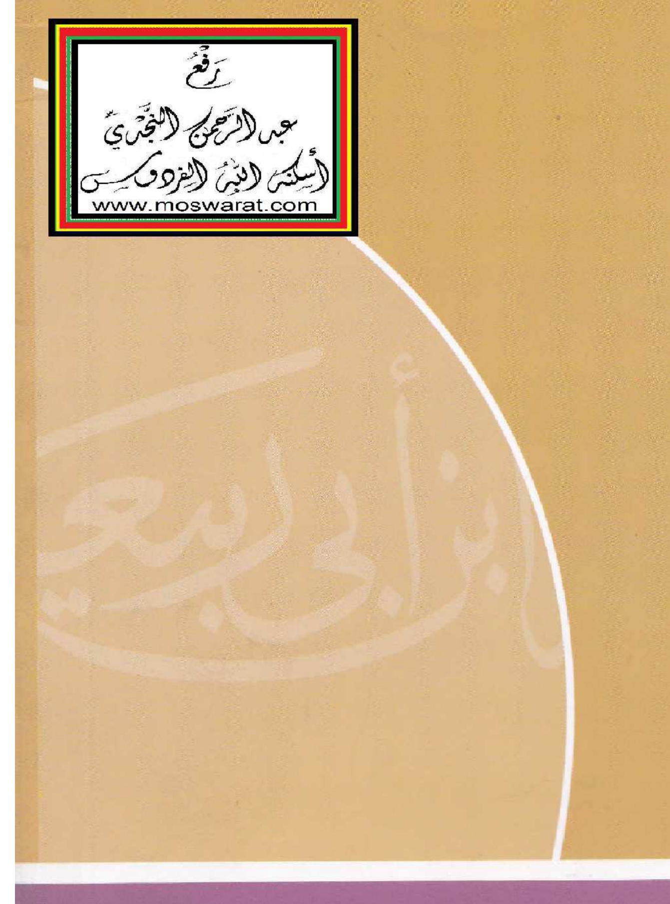
٢٨- النسائي: أحمد ابن شعيب (ت- ٣٠٣) – السنن- حلب/ مكتبة المطبوعات الإسلامية: ١٩٨٦م.

٢٩- ابن هشام: عبد الله ابن يوسف (ت- ٧٦١)- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب القاهرة- د. ت- تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد.



الفهرس


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com





دار البداية ناشرون وموزعون
عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
هاتف: ٤٦٤٠٦٧٩ - تلفاكس: ٤٦٤٠٥٩٧
ص.ب ٥١٠٣٣٦ عمان ١١١٥١ الأردن

عنوان المؤلف
عمان - مرج الحمام - مكتبة أم القرى
هاتف: ٠٧٩/٦٤٨٠١٥٥